NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07099270 0

Digitized by Google

3 MBN

Jacunicke

Digitized by Google

Handbuch

der

Oel-Malerei.

Nach dem heutigen Standpunkte

und in vorzugsweiser Anwendung auf

Landschaft und Architektur.

Von

Friedrich Jaennicke,

Verfasser der Werke:

Handbuch der Aquarellmalerei 2. Auflage — Grundriß der Keramik.

Stuttgart.

Verlag von Paul Neff.

1878.

857028

Druck von Emil Müller in Stuttgart.

Digitized by Google

Vorrede.

Von dem Herrn Verleger aufgefordert, eine meinem Handbuche der Aquarellmalerei in der Behandlung ähnliche Anleitung zur Oelmalerei zu veröffentlichen, habe ich um so eher dieser Aufforderung entsprechen zu sollen geglaubt, als es an einer derartigen Publikation fehlt, obwohl es an kleineren, mehr oder weniger ungenügenden Schriftchen nicht mangelt und das größere Werk von Bouvier vorzugsweise die Portraitmalerei im Auge hat, welche Anfängern und Dilettanten nur bei bereits ganz entschiedener höherer Begabung zugänglich erscheint, während Landschaft und Architektur schon bei geringerer Fähigkeit einigermaßen befriedigende Resultate ergeben und daher auch einem größeren Kreise zugänglich sind.

Die vorliegende Arbeit entspricht in der Anlage ganz meinem oben erwähnten Buche und habe ich auch hier ganz besonderes Gewicht auf die Kenntniß des Materials, namentlich in coloristischer Beziehung, wie andererseits auf die verschiedenen bei der Malerei in Betracht kommenden künstlerischen Gesichtspunkte gelegt. Dagegen war es unmöglich, jene end-

losen Reihen brauchbarer Farbentöne einzeln aufzuführen, welche durch den Eintritt von Weiß und Schwarz in alle Farbenmischungen hervorgebracht werden können und zu deren Kenntniß der Anfänger nur bei fleißigem Studium an der Hand der Erfahrung gelangen kann.

Das Buch ist selbstverständlich nur für Dilettanten geschrieben, ganz besonders aber für diejenigen, welche, auf sich selbst angewiesen, den Rath eines Lehrers entbehren müssen und sollte es mich freuen, wenn ich damit den Wünschen derselben entgegen kommen würde.

Jedem Interessenten möchte ich aber dringend rathen, sofort nach Bewältigung der hauptsächlichsten technischen Schwierigkeiten, und wo möglich, nach einigen nach besseren Meistern gefertigten Copien, nur mehr nach der Natur zu malen, welche allenthalben, selbst in verhältnißmäßig an malerischen Schönheiten armen Gegenden, reichen Stoff dem empfänglichen Beschauer entgegenbringt. Claude Lorrain hat zwar der Tradition nach nie nach der Natur gemalt, dafür aber stundenlang in der Betrachtung malerischer Situationen zugebracht, allein den wenigsten Dilettanten dürfte es gelingen, auch nur eine einzige leidliche Skizze aus der Erinnerung zu malen.

Ich glaube hoffen zu dürfen, daß diese Arbeit den Bedürfnissen und Wünschen der Dilettanten entgegen komme und in nicht wenigen Fällen neue Anregung biete.

Mainz, October 1877.

F. Jaennicke.

Benutzte Werke.

Coutoure: Entretiens d'atelier.

Bouvier: Handbuch der Oelmalerei.

Cawse: Art of painting in Oil Colour.

Carmichael: Marine painting in Oil Colour.

Bezold, v. W.: Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Gewerbe.

Brücke: Physiologie der Farben für die Zwecke des Kunstgewerbes.

Grueber: Elemente der Kunstthätigkeit.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Vorrede III
Benutzte Werke V
Einleitung 1
1. Ueber die Oelmalerei im Allgemeinen 1
2. Ueber Manier 6
3. Ueber Zeichnung und Farbe 7

Theoretischer Theil.

I) Materialien und Geräthschaften 11
1. Staffelei und Malstock 12
2. Der Malgrund. Leinwand, Papier, Pappe und Holz 14
3. Palette und Spachtel 26
4. Die Pinsel 29
5. Oele und Firnisse 38
6. Die Glastafel 51
7. Die Farben 52
Charakteristik der einzelnen Farben 54
Weiß 56
Kremser Weiß 57
Gelb 58
Jaune brillant 59

Seite
Gelber Ocker 60
Dunkler gelber Ocker 61
Rohe Sienna 62
Indisch Gelb 63
Cadmium 64
Gelber Ultramarin (Lemon Yellow) 65
Aureolin 66
Orange 68
Gebrannte Sienna 68
Mars Orange 70
Brauner Ocker 70
Orange-Zinnober 70
Cadmium-Orange 71
Roth 71
Englisch Roth 72
Zinnober 74
Rosa Krapp 75
Rothbrauner Krapp 76
Purpur-Krapp 76
Crimsonlack 77
Indisch Roth 78
Blau 80
Aechtes Ultramarin 81
Ultramarin (French Blue) 83
Cobalt 83
Indigo 85
Berliner oder Preußisches Blau 86
Grün 87
Chromoxyd 88
Smaragdgrün (Vert Paul Véronèse) 88
Brown Pink (Stil de Grain brun) 89
Grüner Zinnober 90
Violett 92
Braun 92
Umbra 93
Gebrannte Umbra 94

Seite

Van-Dyk-Braun 95
Gebrannte grüne Erde 96
Preußisch Braun 96
Asphalt 96
Schwarz 98
Lampenschwarz 98
Korkschwarz 99
Neutraltinte 100
Der Farbenkasten 100
II) Die Farbentheorie 103

Praktischer Theil.

I) Bemerkungen über Licht, Farbenauftrag und Pinselführung 119
1. Licht 119
2. Impasto 121
3. Die Lasuren 123
4. Pinselführung 128
5. Die Umrißzeichnung 129
6. Die Untermalung 134
7. Die Uebermalung 139
8. Die Vollendung durch Retouchen und Lasuren . . . 141
9. Das Prima-Bild 144
10. Die Copie 146
11. Farbenmischung 149
II) Colorit 151
A. Luft und Wolken 153
1. Colorit 153
2. Technik der Anlage der Lüfte 161
B. Die Ferne. — Gebirg 167
1. Colorit 167
2. Technik 172
C. Die Vegetation 176
1. Colorit 176
2. Technik 184
D. Wasser nebst Staffage 194

Seite

1. Colorit 194
2. Technik 200
E. Wege und Ufer 207
1. Colorit 207
2. Technik 209
F. Felsen 210
1. Colorit 210
2. Technik 212
G. Gebäude und deren Theile 213
1. Colorit 213
2. Technik 218
H. Staffage (Thiere ꝛc.) 223
1. Colorit 223
2. Technik 225
III) Studien nach der Natur 228

Einleitung.

1. Ueber die Oelmalerei im Allgemeinen.

Die Anwendung des Oeles als Bindemittel für feingeriebene Farbstoffe zum Zwecke der Verwendung in der Malerei läßt sich, wie aus dem von Didron veröffentlichten „Handbuch der Malerei vom Berge Athos“ und nicht minder aus Stellen der Schrift des Mönches Theophilos genügend hervorgeht, bis in das 11. oder 12. Jahrhundert zurück verfolgen und weisen beide bezeichneten Quellen auf noch viel weiter rückwärts liegende Anfänge hin. Es muß deßhalb als Thatsache anerkannt werden, daß die Oelmalerei bereits eine sehr alte Kunst ist, aber der Umstand, daß im Mittelalter in Europa, wie es den Anschein hat, fast ausschließlich in Temperafarben gemalt worden ist, bei welchen bekanntlich Eiweiß, Milch, Wachs und Harzlösung als Bindemittel Anwendung finden, scheint darin begründet zu sein, daß, wie die oben angeführten Schriften bezeugen, diese älteren Oelfarben nur sehr schwer trockneten. Wenn daher auch die Brü-

der Hubert und Jan van Eyck, die Begründer der flandriſchen Schule, welche lange als Erfinder der Oelmalerei gegolten, keinen Anſpruch auf die eigentliche Erfindung derſelben haben, ſo gebührt ihnen dagegen das Verdienſt, die früheren höchſt mangelhaften Oelfarben in hohem Grade vervollkommnet und mit dieſen Verbeſſerungen den Grund zu unſerer heutigen Maltechnik gelegt zu haben. Die Bilder der flandriſchen Schule, welche unſere Sammlungen zieren, liefern ſogar den Beweis, daß die Farben der van Eyck die der ſpäteren Zeiten, wie die der Gegenwart in mehrfacher Hinſicht entſchieden übertroffen haben. Gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts hatte ſich die Oeltechnik bereits über die Niederlande verbreitet und wurde ſolche um 1450 durch Antonello da Meſſina von Gent nach Italien gebracht, wo ſie ſich ebenfalls raſch ausbreitete. Gegen Ende des Jahrhunderts war ſie in ganz Europa zur herrſchenden Malweiſe geworden.

Die Oelmalerei hat vor ſämmtlichen übrigen Malweiſen, die Emailmalerei allenfalls ausgenommen, den unbeſtreitbaren Vorzug größter Kraft und Tiefe; dagegen ſteht ſie, ſoweit die naturwahre Darſtellung der Transparenz der Luft in Betracht kommt, der Aquarellmalerei entſchieden nach und zwar lediglich deßhalb, weil ſie die hellſten Lichter ſtark impaſtiren, d. h. dick mit Deckfarbe aufſetzen muß. Abgeſehen von dieſem nur dem feineren Kenner bemerkbaren Mangel hat aber die Oelmalerei unbeſtreitbar das Höchſte geleiſtet, was auf dem Gebiete der Farbe je geleiſtet worden iſt und verdankt ſie dieſe Erfolge zum großen Theil auch dem ſaftigen, durch den Firnißüberzug noch bedeutend verſtärkten Glanze des Binde-

mittels. Die Ausführung der Arbeiten der Venetianer sowohl wie derjenigen Rembrandt's wäre überdies in keiner anderen Technik möglich gewesen.

In technischer Beziehung ist sodann die Oelmalerei vielfach bequemer als jede andere Malweise und liefert bei gewissenhafter Behandlung und Anwendung haltbarer Farben sehr dauerhafte Werke. Abgesehen von der bereits oben erwähnten Kraft und Tiefe hat sie vor der Aquarellmalerei den weiteren Vortheil voraus, in der Landschaft das Detail des Vordergrundes leicht und wirksam zur Darstellung bringen zu können. Sodann tritt bei dem Trocknen der Farben keine Veränderung des Tons ein und die verhältnißmäßige Langsamkeit des Trocknens ermöglicht jede nur irgend wünschenswerthe Verschmelzung der Töne. Endlich ist der nicht am geringsten anzuschlagenden Fähigkeit zu gedenken, sowohl Uebermalungen und Aenderungen in größerem Maßstabe, wie Correcturen kleinerer Stellen jederzeit vornehmen zu können. Diesen Vortheilen stehen indessen auch einige, in mancher Hinsicht recht störende Nachtheile oder vielmehr Unannehmlichkeiten entgegen. So z. B. kann man nicht immer, wie beim Aquarell, die Arbeit zu beliebiger Zeit unterbrechen, sondern gewisse Partien, Untermalungen ꝛc. müssen in Einem beendet werden und das Skizziren nach der Natur wird insofern beeinträchtigt, als die hiezu nothwendigen Materialien und Utensilien sich weit weniger bequem mitführen lassen, als beim Aquarell, was bei Vergnügungsreisen und Fußtouren ꝛc. ꝛc. sehr in's Gewicht fällt.

Die frühere vielgepriesene Dauerhaftigkeit der Oelgemälde

nimmt leider, hauptsächlich bedingt durch Anwendung unpassender Farben ꝛc. ꝛc., schon seit vielen Dezennien mehr und mehr ab. Besonders häufig macht sich in dieser Beziehung ein ebenfalls durch technische Fehler veranlaßtes Nachdunkeln der Schatten oder aber ein entweder nur einzelne Schichten der Malerei oder die ganze Malfläche durchsetzendes Netz von mehr oder weniger tiefen Rissen und Sprüngen bemerkbar, zu welchen inneren Schäden dann noch die ungünstigen Veränderungen treten, welche der Firnißüberzug mit der Zeit erleidet. Wem daher an der guten Erhaltung seiner Gemälde gelegen ist, der entferne sich nicht von der in dieser Beziehung als sicher erprobten Technik.

Bedauerlicher Weise ist in den letzten Dezennien in der Technik der Oelmalerei, und zwar nach verschiedenen Richtungen hin, eine eigenthümliche, sich in das Gewand der Genialität hüllende, zuweilen bis zur Roheit gesteigerte Art von Verwilderung eingerissen, welche sich, abgesehen von Ungeheuerlichkeiten in der Composition, nicht sowohl durch ungewöhnliches Colorit — hier fallen mir unwillkürlich mehrere 1876 in München ausgestellt gewesene Bilder, unter anderen einige „Seeweiber“ und eine sonderbar gerathene Landschaft ein, — wie grüner Himmel, blaue Bäume und ähnliche der Natur möglichst fernstehende Localfarben, sondern auch durch sonstige bis dahin ungewohnte oder nicht übliche Malweisen, wie häufiger Ersatz der Pinsel durch den Spachtel, das Aussparen unbemalter Stellen der Leinwand für helle Lichter und andere Sonderbarkeiten bemerkbar machen. Arbeiten dieser Art haben sogar, auffallend genug, statt allseitig verurtheilt zu werden,

hier und da, mehr aber bei excentrischen oder auch unverständigen Kunstfreunden als bei Künstlern, nicht wenig Anklang gefunden. Ich nehme indessen Veranlassung, Dilettanten selbstverständlich dringend vor derartigem frevelhaftem Beginnen zu warnen, wenn auch im Hinblick auf die berührten Zustände, ein böser Sänger, „Mieris," in einem in Nr. 1651 der fliegenden Blätter veröffentlichten, mit Abbildungen entsprechender Gemälde gezierten Gedicht, sich scherzweise mit gegentheiligen Rathschlägen vernehmen läßt.

Die Oeltechnik ist für jeden mit Farbensinn begabten geübten Zeichner, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, nicht besonders schwierig zu erlernen. Wer nicht in der Lage ist, sich bei seinen Studien der Leitung oder gelegentlichen Rathschlägen eines Künstlers oder schon vorgeschrittenen Dilettanten erfreuen zu können, der wird am besten thun, für die erste Zeit und bis zu erlangter Sicherheit in der Technik, kleine Gemälde oder in deren Ermanglung bessere Oeldrucke zu kopiren, deren es, besonders im Genre der kleinen Landschaften, für diesen Zweck recht geeignete gibt. Hat der Anfänger aber bereits einige Selbständigkeit in der Technik erlangt, so stehe er vom Copiren von Gemälden und Farbendrucken gänzlich ab und gehe hinaus in die Natur, wo er an Studien von Ferne, Mittelgrund und namentlich von Vordergründen und architektonischen Motiven, raschere Fortschritte machen wird, als durch jahrelanges Copiren. Besonders rathe ich zu wiederholten Darstellungen derselben Motive bei verschiedener Beleuchtung, in den verschiedenen Jahreszeiten und bei verschiedener Witterung. Sogar im Winter bietet sich,

ſobald nur die Ausſicht aus dem Fenſter frei iſt, Stoff genug zu Studien und wo dies nicht der Fall ſein ſollte, da ſind Stillleben, beſonders maleriſche Gruppirungen von Curioſitäten, alten Gefäßen in Fayence, Glas und Metall am Platze, an welchen in Bezug auf Lichtwirkung und Reflexe viel zu lernen iſt. Sehr förderlich für den Anfänger iſt, wenn derſelbe ſich bereits in der Aquarelltechnik verſucht, beziehungsweiſe es in letzterer ſchon zu einiger Fertigkeit gebracht hat.

2. Ueber Manier.

Manier im Sinne von Malweiſe iſt abhängig von unſerer Auffaſſung der Natur, dem Eindruck, welchen ſie auf uns macht, ſowie von der Art und Weiſe, wie wir die uns zu Gebote ſtehenden Mittel der Darſtellung anwenden. Sie beruht ſomit einerſeits auf Auffaſſung, andererſeits auf Ausführung. Letztere iſt nun zwar lediglich der Ausdruck der erſteren, allein hiervon abgeſehen, beſitzt jeder Künſtler gewiſſe, theils techniſche, theils coloriſtiſche Eigenthümlichkeiten, an welchen er in ſeinen Arbeiten meiſt leicht zu erkennen iſt und dieſe Unterſchiede in Art und Weiſe der Darſtellung ſind es, welche ich hier Manier nenne.

So ausgezeichnet und wirkſam nun auch dieſe oder jene Manier irgend eines Künſtlers ſein mag, ſo möchte ich doch alle Dilettanten warnen, irgend welche ihnen beſonders zuſagende Manier eines von ihnen beſonders geſchätzten Künſtlers, welchen ſie vielleicht mehrmals copirt haben, nachzuahmen oder etwa ſich ſolche ganz anzueignen zu ſuchen, was bei

Dilettanten leider sehr häufig vorkommt, denn der Lernende soll sich nicht darin gefallen, für einen guten Copisten zu gelten, weil dieses Lob nicht gerade ein sehr beneidenswerthes ist, indem alles Frische und Ursprüngliche seinen eigenthümlichen Reiz besitzt, dessen Werth in Nachahmung verloren geht. Dagegen denke jeder für sich selbst und trachte dahin, die Natur so zum Ausdruck zu bringen, wie er solche sieht oder auffaßt, dann wird sich auch die eigene Manier eines Jeden herausbilden. Möge daher Jeder nach Bildung dieser eigenen Manier trachten, aber immerhin so bescheiden, daß die Natur stets das Uebergewicht behält, denn Gemälde, in welchen die Natur von der Manier beherrscht wird, haben nur Anspruch darauf, als künstlerische Sonderbarkeiten bezeichnet zu werden, wie hoch sie immerhin in verschiedenen Beziehungen stehen mögen.

3. Ueber Zeichnung und Farbe.

Die Grundlage der Malerei bildet die Zeichnung.

Obschon sich wohl Niemand an ein Gemälde wagen dürfte, ohne bereits hinreichende Uebung und Fertigkeit im Zeichnen zu besitzen, so muß ich hier dennoch darauf aufmerksam machen, daß ohne correcte Zeichnung kein gutes Bild zu Stande zu bringen ist, wie groß auch alle sonstige darauf verwendete Mühe sein möge, indem Mängel in der Zeichnung durch nichts ersetzt werden können. Mag das Colorit noch so energisch, noch so zart oder harmonisch, mag es noch so stark in Contrasten sein und die dargestellten

Gegenstände sind unansehnlich oder gar mißgestaltet in Form und Zeichnung, so ist alle coloristische Schönheit so gut wie werthlos.

Gerade die Oelmalerei erfordert aber um so mehr einen geübten Zeichner, als hier die Umrisse der Zeichnung durch den Auftrag der mehr oder weniger deckenden Farbe bald verschwinden und das spätere Detail mit dem Pinsel und der Farbe gezeichnet werden muß, während beim Aquarell die Zeichnung durch die weniger deckende oder durchsichtige Farbe immer noch durchschimmert, wobei noch zu bemerken ist, daß das Zeichnen mit der Oelfarbe weit schwieriger ist als mit Bleistift oder Kreide. Besonders bei Architekturstücken kommt dies sehr in Betracht.

Von höchster Wichtigkeit bei Anlage eines Gemäldes ist daher die correcte Zeichnung, weßhalb solche, aus Begierde an das Malen zu kommen, was bei Dilettanten nicht selten vorkommt, nicht vernachlässigt und übereilt werden darf, in der Meinung, es werde sich beim Malen schon machen. Vor diesem Fehler muß ernstlich gewarnt werden, da unrichtige, verfehlte, oder zu oberflächliche Zeichnung nur geeignet ist, in der Folge Verlegenheiten zu bereiten.

Farbe ist ein vielumfassendes Wort und bezieht sich in der Malerei auf jeden vorkommenden Ton, möge er den primären, secundären oder tertiären Farben angehören. Primäre Farben, also reines Roth, Gelb oder Blau, nehmen meist nur sehr kleine Theile eines Gegenstandes oder selbst eines größeren Gemäldes ein, denn jede Farbe verbleibt nur so lange in primitivem Zustand, als sie nicht von grellem

Licht, von Schatten oder von Reflexen, d. h. von anderen Körpern zurückgeworfenen Lichtstrahlen verändert wird. Den genannten Einwirkungen ausgesetzt, verändert jede Farbe sofort mehr oder weniger ihren Ton, was sich an irgend einem beliebigen Versuche deutlicher machen läßt. Legt man z. B. ein rothseidenes Tuch auf einen von der Sonne beschienenen Stuhl, so werden sich sofort sehr auffallende Veränderungen in der Farbe zeigen. Das Tuch bleibt zwar roth, allein die bedeutende Lichtwirkung und der Einfluß einer großen Anzahl zufälliger Reflexe bringen eine erstaunliche Anzahl verschiedener Töne hervor. Reichen Stoff in dieser Beziehung bietet die Beobachtung einer Bergkette oder ferner Waldungen bei wechselnder Beleuchtung und ist allen Anfängern zu empfehlen, sich mit dem Charakter und Farbenwechsel derartiger verschiedener Stimmungen vertraut zu machen.

Die Farbe ist somit von äußeren Umständen, vorzugsweise aber von der Beleuchtung abhängig. Wie verschieden ist die Farbe des Waldes je nach Wetter, Jahres- oder Tageszeit. Wie unähnlich in der Farbe sind der frische Hausstein und der verwitterte Fels aus dem gleichen Gestein, das neue Ziegeldach und das alte bemooste, in grauen, grünen, braunen und tief braunrothen Tönen prangende. Wir sehen daraus, daß sich jede Farbe mit der Zeit verändert und da Charakter und Stimmung in hohem Grade von der Farbe abhängig sind, so ist es von wesentlichem Belang, daß sich das Auge durch vielseitige Beobachtung in der Natur an den Farbencontrasten, an ihrer Schönheit und Harmonie belehre

und bilde, denn um ein guter Coloriſt zu werden, iſt es Bedingniß, daß man die gegenſeitigen Verhältniſſe der Farben, ihre Combinationen und Harmonien, ſowie ihre gegenſeitige Oppoſition und Vernichtung genau kenne. In der Folge werde ich Gelegenheit haben auf dieſe wichtigen Verhältniſſe zurückzukommen.

Theoretiſcher Theil.

I. Materialien und Geräthſchaften.

Zur Oelmalerei bedarf man ziemlich zahlreicher Hilfsmittel, von welchen die nachſtehend aufgeführten zu den nothwendigſten gehören und zwar: 1. eine Staffelei nebſt Malſtock; 2. Leinwand, präparirte Pappe oder Malpapier; 3. eine Palette nebſt Palettmeſſer, Spachtel; 4. eine Anzahl verſchiedener Pinſel; 5. verſchiedene Oele und Firniſſe; 6. die nöthigen Farben ſowie ſonſtige kleinere Utenſilien, wie 7. Kreide, Bleiſtifte, Oelbehälter, Glastafeln, worunter eine mit Reibſtein, Leinwandlappen zum Reinigen der Pinſel ꝛc. ꝛc. Die unter 3 bis 6 und einige der unter 7 genannten werden in der Regel im Farbenkaſten aufbewahrt und thut man am beſten, ſich einen fertigen Blechkaſten in einer dieſe Utenſilien führenden Handlung — Dr. F. Schoenfeld & Co. in Düſſeldorf — F. A. C. Preſtel in Frankfurt a. M. — auszuwählen und denſelben mit den nöthigen,

dem thatſächlichen Bedürfniß entſprechenden Materialien auszurüſten.

Um den Anfänger in den Stand zu ſetzen, zu einem einigermaßen bewußten Urtheil über dieſe Utenſilien zu gelangen, welches inſofern nicht unterſchätzt werden darf, als gerade die gründliche Kenntniß des Materials ſehr weſentlich zu Förderung beſſerer Leiſtungen mit beiträgt, iſt es erforderlich, das geſammte Material in Bezug auf allgemeine Eigenſchaften, wie auf feinere Eigenthümlichkeiten einer eingehenderen Beſprechung zu unterziehen.

1. Staffelei und Malſtock.

Die Staffelei dient bekanntlich als bequemſter Unterſtützungspunkt der in mehr oder weniger vertikaler Stellung zu bemalenden Bildfläche, da eine der horizonalen Lage ſich nähernde Stellung letzterer, wie bei der Aquarellmalerei, der ſchwer trocknenden Oelfarben und der hiedurch bedingten Gefahr des Verwiſchens und Beſchmutzens derſelben, ſowie anderer Unbequemlichkeiten wegen ausgeſchloſſen iſt. Auch ermöglicht die vertikale Stellung des Gemäldes namentlich ohne Weiteres ein Urtheil über den erreichten Effekt. Haupterforderniß der Staffelei iſt feſter Stand, damit ſolche nicht, wie es oft vorkommt, bei jeder geringfügigen Veranlaſſung umzufallen droht. Die älteren, billigen, mittelſt Zapfen höher oder niederer zu ſtellenden, primitiveren Geſtelle dieſer Art ſind wenig mehr gebräuchlich, indem dieſelben den mit mannigfachen mechaniſchen Einrichtungen ausgeſtatteten

mehr und mehr das Feld geräumt haben, da unter letzteren diejenigen mit Stellschrauben (Holzschrauben zum Auf- und Abdrehen), Federn und Zahneinschnitten versehenen, rasche und zugleich bequeme Veränderungen in Höhe und Neigung vorzunehmen gestatten. Alle diese Verbesserungen sind aber in neuester Zeit durch eine rasch beliebt gewordene, schwerere, aber noch etwas theure Staffelei mit festem, senkrechtem, auf Rollen leicht drehbarem Gestelle und einem, in demselben durch eine Winde höher oder niederer zu stellenden, zusammengesetzten Theile überflügelt worden. Allzugroße mechanische Complikationen, wie solche besonders in England üblich, sind indessen zu meiden, da sie einestheils überflüssig sind, anderntheils aber die ohnehin nicht unbedeutenden Kosten unnöthigerweise bedeutend erhöhen, was auch von besonderem Luxus in Hölzern gilt. Jedenfalls gewöhne man sich aber, auch bei älteren Staffeleien, an das Arbeiten in möglichst senkrechter Stellung derselben.

Für das Malen nach der Natur berechnete Staffeleien beschränken sich selbstverständlich, schon mit Bezug auf die wünschenswerthe leichte Tragbarkeit, auf primitive Einrichtungen verschiedener Art, zu welchen noch ein Feldstuhl und ein Schirm tritt. Dieselben lassen sich gewöhnlich in ein handliches, mittelst eines Tragriemens bequem zu handhabendes Packet zusammen legen.

Der Malstock, welcher bei einer Länge von etwa anderthalb Meter, aus leichtem aber hartem Holze, Rohr ꝛc. bestehen sollte, dient zur Unterstützung des rechten Armes oder der Hand, besonders in allen den Fällen, wo feste, bestimmte

Pinſelführung erforderlich iſt, wie beiſpielsweiſe bei kleineren Gegenſtänden und Detail, und zeigt ſich der häufige Gebrauch deſſelben, auch bei größeren Partien ſehr förderlich für die Ausbildung der Handfertigkeit. Man pflegt das untere Ende des Malſtockes in der linken Hand zu halten, während das obere, welches zur Verhütung von Beſchädigungen mit einem weichen, runden Lederballe ꝛc. verſehen iſt, auf die Leinwand oder auf die Staffelei geſtützt wird. Je mehr man ſich übrigens vom Malſtock emancipirt, deſto beſſer, und empfiehlt ſich an deſſen Statt eine Latte anzuwenden, welche den Arm ſtützt und das Halten des Stockes erſpart. Beim Malen im Freien, wo man denſelben ohnedies nicht brauchen kann, ſtützt man ſich wenn nöthig, auf den die Palette haltenden Arm.

2. Der Malgrund. Leinwand, Papier, Pappe und Holz.

Als Malgrund bedient man ſich in den meiſten Fällen der Leinwand, — Maltuch und Malzwillich — welche zum Malen präparirt in Rollen verſchiedener Breite — zwiſchen 40 und 570 Centimeter — bei 10 Meter Länge, wie auch bereits aufgeſpannt in verſchiedener Qualität, glatt und gekörnt, käuflich zu haben iſt. Die beſte Qualität iſt Zwillich, welcher Leinen und Skizzentuch folgen. Die geringſte Qualität des letzteren, Nr. 0, beſteht aus Baumwolle. Für Bildchen geringer Dimenſion, für Blumenſtücke wie für Gemälde mit zahlreichen kleinen Figuren, überhaupt in allen Fällen, wo es auf feines Detail ankommt, nimmt man feiner gekörnte

Leinwand, zu größeren Gemälden weniger feine mit ſtärkerem Korn, während für ſehr große Dimenſionen der ſtarke Zwillich am geeignetſten iſt. In Bezug auf die Grundirung iſt hauptſächlich darauf zu ſehen, daß ſolche zwar dünn aufgetragen, dabei aber keine unbedeckten Stellen vorhanden ſind. Leinen mit erhabenen Linien oder mit Knoten iſt ebenfalls zu meiden, ebenſo wie ganz glatte Leinwand da ſolche eine geleckte, kleinliche Malweiſe begünſtigt, während mehr oder weniger ſtark gekörnte ſolche nicht aufkommen läßt und die breite Behandlung mehr begünſtigt.

Die Leinwand iſt in der Regel und zwar bei vollendeteren Gemälden faſt ausnahmslos auf einen Keilrahmen geſpannt, und wo es irgend angeht, thut man wohl, ſich ſolche zum Malen fertige, beſpannte Rahmen zu beſchaffen. Der Keilrahmen iſt gewöhnlich aus Tannenholz verfertigt und muß exakt gearbeitet ſein. Die Ecken ſind nach innen abgeſchrägt, damit die Leinwand hohl liege und die Kanten des Holzes ſich nicht mit der Zeit durchdrücken. Der Rahmen iſt ſo conſtruirt, daß er in den Ecken mittelſt flacher Keile aus hartem Holze auseinander getrieben werden kann, durch welche die Leinwand in Spannung erhalten und beim Nachlaſſen derſelben, durch gelindes Eintreiben der Keile, der Reihe nach, wieder geſpannt wird.

Spannt man die Leinwand ſelbſt auf, ſo verfährt man wie nachſtehend beſchrieben. Man ſchneidet ein genügend die Ränder des Rahmens überragendes Stück Leinwand zurecht und befeſtigt ſolches auf der Mitte jeder Seite des Rahmens mit einem Tapeziernagel. Hierauf zieht man mit einer

Tapeziererzange die Leinwand straff an und schlägt von der Mitte aus, rechts und links auf allen vier Seiten in je 3 Centimeter Entfernung weitere Nägel ein, aber noch nicht ganz fest, damit man nicht in die Verlegenheit kommt, bis an die Köpfe eingeschlagene Nägel mühsam wieder herauszuziehen zu müssen, falls die Leinwand nicht glatt werden sollte. Ist dieselbe glatt gespannt, so werden alle Nägel fest eingeschlagen, die überstehenden Theile abgeschnitten und die umgebogenen Ecken ebenfalls fest genagelt. Die Keile sind hierbei nur im Nothfalle zu gebrauchen, vielmehr am besten ganz unberührt zu lassen, und muß die Manier die Leinwand nur leicht anzuheften und dann die Keile einzutreiben, als ein Mißgriff bezeichnet werden, weil so die Leinwand nicht gleichmäßig ausgedehnt wird und der Rahmen leicht aus dem Winkel geht.

Die aufgespannte grundirte Leinwand ist in der Regel etwas fettig und nimmt zuweilen Zeichnung und Farbe sehr ungern an, in welchem Falle es rathsam erscheint, sie vorher etwas mit Bimstein abzuschleifen. Bei kleineren Bildchen genügt es, die Oberfläche mit einem glatten Korkstöpsel und etwas käuflich zu erhaltendem, alkoholisirten Bimssteinpulver abzureiben, wobei man auf der Unterseite stets mit der linken Hand den Bewegungen der rechten folgt. Bei größeren Bildern nimmt man besser ein Stück Bimsstein mit auf einem Stein angeriebener Fläche und abgeriebenen Ecken und Kanten und übergeht mit derselben, ohne zu stark zu drücken und stets den Bewegungen der rechten Hand, auf der Unterseite mit der linken folgend, die Leinwand in ähnlichen Kreisen wie

beim Poliren. Auf den auf dem Rahmen liegenden Theilen iſt der Druck zu vermindern, damit Leinwand und Grundirung nicht beſchädigt werden. Iſt die Fläche gleichmäßig abgeſchliffen, ſo waſcht man mit Waſſer ab und trocknet alsdann mit einem weichen, reinen Leinenlappen, worauf die Fläche Kohle, Kreide, Rothſtift ꝛc. ꝛc. ſo leicht annimmt, wie Papier.

Was die Grundirung ſelbſt betrifft, ſo iſt die Herſtellung derſelben ein mühſames, unlohnendes Geſchäft, weshalb man jetzt allenthalben die zum Malen präparirte Leinwand fertig kauft. Man prüft ſolche am beſten, wenn man eine Ecke umbiegt und ſcharf auf die umgeſchlagene Kante drückt, wobei die Grundirung nur gleichmäßig ſpringen darf. Zerbröckelt ſolche oder löſt ſie ſich in plattenförmigen Stückchen ab, ſo iſt ſie nicht gut mit der Leinwand verbunden, oder zu dick aufgetragen und es empfiehlt ſich von deren Acquiſition abzuſtehen. Die Grundirung kann auf verſchiedene Art hergeſtellt werden, entweder mit Leim oder mit Oel. Erſtere empfiehlt ſich, abgeſehen von der Billigkeit, ſchon inſofern, als man ſchon nach wenigen Stunden ohne Gefahr auf dieſelbe malen kann, und daß man, da die auf dieſe Weiſe präparirte Leinwand die Farbe ſehr ſtark einſaugt, bereits nach mehreren — zwei bis drei — Stunden mit der Uebermalung beginnen kann, was beſonders dann in Betracht kommt, wenn man ein Bild à la prima zu malen genöthigt iſt, da man daſſelbe ſo bis auf einige Laſuren fertig malen kann. Die Untermalung vertritt hier gleichſam die Grundirung mit Oel und hat man hierbei den weiteren Vortheil, daß das

Nachdunkeln wegfällt, indem ſich das überſchüſſige Oel nach der Unterſeite zieht.

Wenn man auch, wie bereits erwähnt, jetzt die fertig präparirte Leinwand kauft, ſo glaube ich doch das Verfahren bei der Grundirung nicht mit Stillſchweigen übergehen zu ſollen. Man nimmt rohe graue Hanfleinwand, da ſolche ſtärker als Flachsleinwand iſt, von gleichförmigem, knotenfreiem Gewebe, näßt ſolche und ſpannt ſie, ohne die Nägel feſt einzuſchlagen, auf einen Keilrahmen. Iſt die Leinwand trocken, ſo zieht man ſolche nochmals feſt an, wobei ſie ſich abermals ſtark dehnt. Laufen dann alle Fäden mit den Seiten des Rahmens parallel, ſo werden die Nägel feſt eingeſchlagen. Nunmehr wird die Leinwand mit einem aus feinem Roggenmehl oder Stärke und Waſſer bereiteten Kleiſter, oder noch beſſer, mit hellem, lauem Leimwaſſer beſtrichen und ſchleift man nach vollſtändigem Trocknen dieſes Anſtrichs alle Knoten und Erhabenheiten ab, welches Abſchleifen wiederholt wird, falls noch Unebenheiten bleiben ſollten. Iſt die Leinwand nun vollkommen glatt, ſo wird die eigentliche, aus Schlemmkreide mit Leimwaſſer, unter Zuſatz von etwas Honig bereitete Grundirung aufgetragen. Der Auftrag muß dünn und abſolut eben ſein, weshalb er mit Bimsſtein geſchliffen wird, und muß Auftragen und Schleifen ſo oft wiederholt werden, bis keine Vertiefung mehr ſichtbar iſt.

Die Untermalung einer auf dieſe Weiſe präparirten Leinwand erfordert dünne, flüſſige Farbe und empfiehlt es ſich, beim Malen den Pinſel immer in Terpentinöl zu tauchen.

Der Grund wird die Farbe faſt augenblicklich einſaugen, aber das ſchnelle Trocknen entſchädigt für das ſchlechte Ausſehen der ſtark eingeſchlagenen Untermalung.

Nach einer anderen Vorſchrift wird, nachdem die Leinwand mit Leim getränkt und abgeſchliffen wurde, ein ähnlicher Kleiſter wie oben aufgetragen, welchem aber, in Bezug auf die Maſſe, eine gleiche Quantität geſchlemmte Pfeifenerde nebſt etwas hellgelbem Ocker und Engliſch Roth beigemiſcht iſt, ſo daß das nach Orange neigende Gemenge eine rahmartige Conſiſtenz beſitzt. Der Auftrag dieſer Maſſe wird mit einem Pinſel raſch und gleichmäßig in einer Richtung ausgeführt, wobei keine Stelle öfter als einmal berührt werden darf und iſt dieſelbe bei jedesmaligem Eintauchen des Pinſels friſch umzurühren. Dieſer Auftrag wird nach dem Trocknen noch zwei bis dreimal wiederholt, damit alle Löcher und Fäden verſchwinden und wird nach vollſtändigem Trocknen alsdann mit Bimsſtein geſchliffen. Dieſelbe Grundirung paßt auch für Papier und Pappe, auf welchen aber, da hier keine Textur auszufüllen iſt, ein Auftrag in der Regel genügt.

Grundirt man mit Oel, ſo erfolgt, wie oben, erſt ein Auftrag von dünnflüſſigem Leimwaſſer, auf welchen nach dem Abſchleifen ein Auftrag einer mit wenig Oel dick angeriebenen Oelfarbe folgt und zwar Bleiweiß mit Zuſatz von Schwarz, — alſo Perlgrau — oder mit Zuſatz von wenig rothem Ocker und Schwarz, oder mit Zuſatz von einem Drittel gelben Ocker und etwas Engliſch Roth. Reibt man die Farbe ſelbſt, ſo nimmt man Nußöl oder Leinöl *ohne* Terpentinöl. Dieſe Farbe wird mit einem großen Meſſer aufgetragen und

tüchtig eingedrückt, damit keine Löcher bleiben, dabei aber gleichmäßig aufgetragen und überall abgestrichen, wo zuviel Farbe angehäuft ist, so daß nur die Fäden bedeckt werden, weil sonst die Leinwand schwer und zerbrechlich werden würde. Diese Grundirung trocknet sehr langsam. Im Allgemeinen ist zu empfehlen, die grundirte Leinwand in freier Luft vollkommen austrocknen zu lassen, ehe man solche in Gebrauch nimmt, da alsdann die Farben nicht gelben und nachdunkeln und wenn man die Leinwand selbst aufspannt, so schafft man sich einen größeren Vorrath an, da gute Leinwand immer über ein Jahr alt sein muß. Daß schließlich mit Bimstein abgeschliffen wird, geht bereits aus Obigem hervor.

Da für Anfänger, wie nicht minder für Studien nach der Natur 2c. die Leinwand als ein etwas zu kostspieliges Material zu betrachten ist und für letztere Fälle der Rahmen überhaupt unbequem sein würde, so hat man einen billigeren und theilweise entsprechenderen Ersatz derselben im Malpapier — auch Oelskizzenpapier — und in der Pappe. Ersteres besteht aus mit zwei oder drei dünnen Ueberzügen von Oelfarbe überkleidetem gewöhnlichem Zeichenpapier, welches einen der präparirten Leinwand ähnlichen Grund zeigt und sowohl glatt wie gekörnt, in Bogen von 0,75, wie in Rollen von 1 bis 50 Metern käuflich zu haben ist. Bei seiner Billigkeit und leichten Handlichkeit ist es namentlich für erste Versuche und flüchtige Skizzen, ebenso wie für das Probiren verschiedener Effekte vor oder während einer Arbeit sehr empfehlenswerth. Zum Gebrauche schneidet man ein geeignetes Stück ab und befestigt es an den Ecken mittelst Heftnägeln

auf der Staffelei, einem Reißbrett ꝛc. Dieſes Skizzenpapier bietet die weitere Annehmlichkeit, daß jede werthvollere, darauf gemalte Skizze, welche aufbewahrt werden ſoll, auf Leinwand geklebt und mit dieſer auf einen Keilrahmen geſpannt werden kann, auf welchem die Skizze alsdann den Beſchauer leicht zu täuſchen geeignet iſt und bei flüchtiger Betrachtung den Eindruck macht, als ſei ſie direkt auf die Leinwand gemalt.

Da nicht alles im Handel vorkommende Malpapier vorzüglich iſt und manches geringe Fabrikat mit unterläuft, welches bald zerbröckelt, ſo will ich hier ein Verfahren mittheilen, nach welchem man ſich ein recht brauchbares Malpapier ſelbſt bereiten kann. Man nimmt zu dieſem Zwecke ſtarkes, nicht zu glattes Zeichenpapier, ſpannt es auf ein Reißbrett und beſtreicht es gleichmäßig mit dünnflüſſigem Leim, welche Prozedur wiederholt wird, bis der Leim nicht mehr eingeſogen wird, was auch von einzelnen Stellen gilt. Hierauf ſtreicht man das geleimte Papier mit Oelfarbe und bedient man ſich hierzu am beſten des Bleiweiß, welchem man etwas Schwarz und gelben Ocker — oder Schwarz und Engliſch Roth — oder noch beſſer hellen Ocker und Engliſch Roth zuſetzen kann, da auf letzterem Grunde alle ſpäter aufzutragenden Farben harmoniſch und warm wirken und nicht nachdunkeln. In den meiſten Fällen genügt ein einmaliger Anſtrich; höchſtens aber iſt noch ein zweiter erforderlich. Die Grundfarbe ſollte aber immerhin hell gehalten werden und die Beimiſchung der vorerwähnten Farben ſoll nur das zu Grelle des reinen Weiß mildern. Iſt das Papier

ziemlich gleichmäßig angeſtrichen, dann übergeht man die Fläche mit einem großen Dachspinſel, bis ſolche ganz gleichmäßig geworden iſt, worauf man das Papier gründlich trocknen läßt um es alsdann entweder gerollt oder in einer Mappe aufzubewahren.

Man kann übrigens auch auf das nur geleimte, nicht mit Weiß grundirte, Papier malen, nur muß man in dieſem Falle die Farbe ſehr paſtos, d. h. ſo dick auftragen, daß der Grund nicht durchſcheint. Ein für manche Zwecke, ſo z. B. für Studien, recht brauchbares Malpapier geringerer Qualität erhält man, wenn man die auf der Palette gebliebenen Farbenreſte mit dem Spachtel miſcht, woraus gewöhnlich, bei nicht zu viel Schwarz ein neutraler Ton reſultirt und mit ſolchem ſtarkes Papier dünn überzieht.

Die Maltafeln aus Pappe ſind in ähnlicher Weiſe aus dünnerer oder dickerer Pappe gefertigt und in letzterem Falle bei ſorgfältigerer Grundirung für Skizzen noch beſonders zu empfehlen, da ſie ſteifer und an ſich überhaupt haltbarer als Papier, in der Regel einer beſonderen Befeſtigung beim Malen nicht bedürfen. Die engliſchen werden aus getheerten Schiffstauen verfertigt. Bei zwiſchen einer halben und ſechs Mark pro Stück ſich bewegenden Preiſen, wechſeln die Malpappen in der Größe zwiſchen 18 auf 14 und 81 auf 65 Centimeter. Leider verzieht ſich jedoch die Pappe ſehr leicht, beſonders in den dickeren Sorten, weshalb es gerathen erſcheint nur dünnere, etwa bis zu einem halben Centimeter Dicke zu wählen. Beim Präpariren verfährt man zu Anfang in derſelben Weiſe, wie beim Malpapier, der Leimanſtrich muß aber

geſchliffen werden, damit alle Unebenheiten verſchwinden, worauf ein zweiter, aber ganz dünner Leimanſtrich erfolgt, welchem auch etwas Kreide zugeſetzt werden kann, nach deſſen Trocknen nochmals geſchliffen, hierauf mit Oelfarbe grundirt und dann Zeit zum Trocknen gelaſſen wird. Ein etwaiger Anſtrich der Rückſeite mit Asphaltlack ſchützt vor Feuchtigkeit.

Zu Holztafeln, welche jetzt ebenfalls käuflich zu haben ſind und ſich vorzugsweiſe für Arbeiten mit vielem feinen Detail eignen, bedient man ſich recht alten ausgetrockneten Eichen- oder Mahagoniholzes; auch empfehlen ſich zu entſprechender Herrichtung alte Fußböden, ſowie alte Füllungen von Getäfel und dergleichen altes Holzwerk mehr. Die Fläche wird dann einfach glatt gehobelt und mit Leinöl und Bimsſtein geſchliffen. Die Dicke mag zwiſchen einem bis drei Centimeter wechſeln.

Es ſei hier auch noch der Metalltafeln — aus Kupfer oder Zinkblech — gedacht, welche ebenfalls eine Oelfarbegrundirung erhalten. Der erſte Auftrag wird ſehr dünn, der zweite aber etwas dicker gehalten und nach dem Austrocknen abgeſchliffen, worauf man noch einen dritten ganz ſchwachen Auftrag folgen läßt, welcher nach vollſtändigem Trocknen nochmals mit Bimsſteinpulver oder mit Sepia geſchliffen wird. Die Tafel wird alsdann mit Waſſer abgewaſchen und iſt nun zum Gebrauche fertig.

Bezüglich der Farbe der Grundirung, welche zwar oben bereits Erwähnung gefunden, will ich hier noch bemerken, daß in dieſer Hinſicht ſehr abweichende Anſichten herrſchen. Dieſe Frage iſt aber von nicht geringer Wichtigkeit, weßhalb

dieſelbe einige weitere Erläuterungen erfordert. Zunächſt iſt als ſelbſtverſtändlich zu betrachten, daß ein Gemälde von beſtimmter coloriſtiſcher Wirkung nicht auf einem dieſer Abſicht nicht entſprechenden Grunde begonnen werden darf, wie man denn z. B. eine in warmen, lebhaften Tönen zu haltende Darſtellung nicht auf trübem, düſterem, ſondern vielmehr auf hellem, warmen Untergrunde beginnen wird.

Für eine heitere Landſchaft dürfte bei ſorgfältiger Behandlung ein weißer Grund jedem anderen vorzuziehen ſein, obgleich von vielen Seiten der Einwand erhoben werden dürfte, derſelbe verurſache zu große Kälte und kreidiges Ausſehen, welchem nicht ganz grundloſen Einwurf aber entgegen ſteht, daß alles was ſich im Oel anfänglich weiß darſtellt, ſehr bald gelbliche Töne annimmt und hiedurch in der Farbe wärmer wird.

Weiße, gelbliche und bräunliche, wie überhaupt blaſſe, warmtönige Grundirung ſcheint jeder ſonſtigen Grundfarbe vorzuziehen zu ſein und zwar deßwegen, weil ſolche vorzugsweiſe geeignet iſt, Licht, Wärme und Durchſichtigkeit in das Bild zu bringen und weil andrerſeits, in Anbetracht des Umſtandes, daß in der Oelmalerei alle Farben eine Neigung verrathen in ihren Untergrund zu verſinken und nachzudunkeln, dieſer Tendenz nur durch lichte, glanzvollere Grundirung entgegengewirkt werden kann. Deſſenungeachtet finden Grundirungen in kaltem Grau häufige Anwendung in der Landſchaft, allein es reſultirt hieraus nicht ſelten eine gewiſſe Schwere. Andere Künſtler lieben Grundirungen von gebrochenem Roth, röthlichem Grau und in lederfarbigen Tönen, welche zuweilen viel Wärme in das Gemälde bringen, bis nach einiger

Zeit die leichter aufgetragenen Töne verschwinden und hiedurch das Bild erheblich in seiner Wirkung verändert und geschädigt wird. Rothgrauer Grund paßt gut für trübe, nebliche Stimmungsbilder.

Sobald der Anfänger im Stande ist, sich ein Urtheil über die spätere Farbenwirkung der von ihm anzuwendenden Töne zu bilden, möchte ich entschieden zu weißem Grunde rathen; da es aber für denselben schwierig ist, die bei weißem Grunde sich leicht einstellende Kälte zu bemeistern, anderer unerfreulicher Wirkungen nicht zu gedenken, so rathe ich zu einem schwach orangefarbigen oder auch zu hellbraunem Grund, wie er gewöhnlich der Leinwand gegeben wird, da dieser Grund in seinem Mittelton einen geeigneten Ausgangspunkt bietet und jene kreidige Roheit ferne hält, welche auf einem ungeschickt behandelten weißen Grunde so leicht auftritt. Genirt übrigens der weiße Grund, so tuscht man denselben, wo nicht Luft und Licht Helle fordern, mit passenden Tönen in Aquarellfarben an.

Manche Maler lieben es, der rauhen unebenen Fläche wegen, auf werthlose alte oder neue Bilder zu malen, während andere die Leinwand recht dick und dabei unregelmäßig mit einem neutralen Ton bestreichen und nachdem dieser trocken geworden, mit der Malerei beginnen; Anfängern möchte ich aber nicht zu diesen Prozeduren rathen.

3. Palette und Spachtel.

Die Paletten sind meist von ovaler Form und werden aus Mahagoni, zuweilen aber auch aus anderen hellfarbigen Hölzern, wie Ahorn-, Aepfel- oder Birnholz verfertigt; man hat deren sogar aus mit weißem Email überzogenem Papiermaché, welche beim Mischen heller oder sehr zarter Töne manche Annehmlichkeiten haben. Eine gute Palette muß leicht und das Daumenloch so angebracht sein, daß dieselbe gut auf der Hand liegt. Mehr und mehr Anklang finden neuerdings die Paletten in länglich viereckiger Form, da sich solche insofern empfehlen, als sie größere Flächen zum Mischen der Töne bieten, was besonders bei größeren Arbeiten — bei kleineren weniger — in Betracht kommt.

Bevor man eine neue Palette in Gebrauch nimmt, kann man solche durch und durch mit rohem, d. h. ungekochtem Leinöl imprägniren, welches Geschäft am zweckmäßigsten während der wärmeren Jahreszeit vorgenommen wird. Man tränkt zu diesem Ende die Palette auf beiden Seiten, und zwar täglich mehrmals, mit Oel und hängt dieselbe an die Luft, aber nicht in die Sonne, damit sie sich nicht verziehe. Besonders muß das Oelen der oberen Seite so lange fortgesetzt werden, bis das Oel nicht weiter eingesogen wird, worauf man dieselbe gut austrocknen läßt und vor dem Gebrauch noch mit Mohnöl und einem Leinenlappen abreibt. Eine nach dieser Vorschrift behandelte Palette läßt sich gut reinigen, bietet eine angenehme, harte, glatte Oberfläche und wirft sich nicht mehr. Werden aber bei dem

Gebrauche die aufgesetzten Farben leicht trocken, so ist dies ein Zeichen, daß die Palette noch Oel einsaugt und muß solche daher nochmals in vorbeschriebener Weise behandelt werden. Unbedingt nöthig ist das Einölen jedoch nicht, da die Palette mit der Zeit auch von selbst gut wird.

Der Anfänger gewöhne sich, wie überhaupt, so auch ganz besonders in Bezug auf die Palette die größte Reinlichkeit an, lasse nie Farben auf derselben auftrocknen und hüte sich, sie mit dem Spachtel durch Kratzer oder Risse ꝛc. zu beschädigen. Aufgetrocknete Farben sitzen so fest, daß sie nur mit großer Mühe und vielem Kratzen und Schaben wieder entfernt werden können, bei welchen Manipulationen die Palette in der Regel beschädigt wird. Man kann zwar die aufgetrockneten Farben leicht mit Terpentinöl wegwischen, aber da letzteres das Leinöl angreift, oder vielmehr erweicht, so wird die Palette hierdurch wenn auch nicht gerade verdorben, doch auch nicht besser und muß solche schließlich wieder einmal von Neuem geölt werden.

Es ist angenehm, mehrere Paletten zu besitzen, damit man wechseln und die Farben von einer Palette auf eine andere bringen kann. Hat man des Tages über gemalt, so darf man die Farben auf der Palette nicht bis zum nächsten Tage stehen lassen, sondern man setzt die etwa noch brauchbaren auf eine andere und reinigt die gebrauchte. Bei dem Uebertragen der Farben, welches mit einem recht platt geschliffenen biegsamen Messer ausgeführt wird, entfernt man die äußeren Ränder, welche immer zuerst trocknen sowie die allenfallsigen zähen Häute und nimmt nur die Mitte, beziehungs-

weiſe das Innere der Häufchen, läßt auch alle kleineren, mit dem Pinſel gemiſchten Quantitäten weg. Hierauf entfernt man dieſe ſo wie alle übrigen Reſte und Farbflecke mit dem Spachtel, bringt einige Tropfen Oel auf die Palette, breitet ſolche mit dem Spachtel nach allen Richtungen aus, um den Schmutz wegzunehmen und hebt dann letzteren ab, worauf man mit einem Lappen abwiſcht. Falls dies nicht zur vollſtändigen Reinigung genügen ſollte, iſt dieſe Prozedur nochmals zu wiederholen bis die Palette abſolut rein iſt.

Die aufgeſetzten Farben kann man, beſonders im Winter, zwei bis drei Tage erhalten, aber man muß dann immer die trocken und zähe werdenden Theile entfernen, beſonders die Miſchungsverſuche, welche auch während der Arbeit häufig entfernt werden müſſen, um Raum für neue zu gewinnen. Die Palettenmeſſer und Spachteln, welche zum Miſchen, wie auch zum Abheben, Verſetzen und Abſchaben der Farbe, beſonders aber zum Reinigen der Palette dienen, wurden früher meiſt aus Horn verfertigt und ſind aus dieſem Material hergeſtellte auch jetzt noch, und zwar in verſchiedener Größe, im Gebrauch. Häufiger aber ſieht man aber zur Zeit die ſtählernen, nach Art der Tiſchmeſſer in Holzſtiele gefaßten, deren Klingen gegen die abgerundete Spitze hin ſehr dünn werden und ſehr biegſam ſein müſſen. Als Curioſum und abſchreckendes Beiſpiel führe ich an, daß in der modernen Kunſt dem Spachtel nicht ſelten die Ehre wiederfahren iſt, die Rolle des Pinſels zu übernehmen und ſtatt deſſen zum „Malen“ gebraucht zu werden, was indeſſen in einzelnen Fällen allerdings zu empfehlen iſt.

4. Die Pinsel.

Um wirkungsvoll malen zu können, bedarf man einer größeren Anzahl hierzu geeigneter verschiedener Pinsel und zwar sind in der Oelmalerei Haar-, Borsten-, Iltis- und Dachspinsel im Gebrauch.

Die Haarpinsel, deren sich die Anfänger vorzugsweise gern zu bedienen pflegen, sind nur für sehr feines Detail zu empfehlen. Sie kommen in den Nummern 1 bis 12 in Blech gefaßt vor, sind aber möglichst zu meiden, da sie eine saftige, breite Manier nicht aufkommen lassen. Sie müssen eine einzige feine, aber doch feste Spitze besitzen, kegelförmig zugehen und dürfen nächst der Blechfassung keine Ausbauchung zeigen, oder gar einzelne Haare abstehen lassen. Haarpinsel, welche sich spreizen, oder mehrere Spitzen bilden, sind zu verwerfen. Man prüft sie auf letzteren Punkt am besten, wenn man sie in Wasser taucht, und dieses dann mit einem kräftigen Schwung des Handgelents ausschüttelt, worauf sie, wenn brauchbar, eine gut geformte Spitze bilden. In Bezug auf Elastizität gilt dasselbe, was unten bei den Borsten angeführt ist und sollen in dieser Hinsicht die röthlichen Marderpinsel, wie überhaupt, am besten sein. Dieselben sind aber sehr theuer und lassen sich ganz gut durch die aus Eichhornhaar verfertigten ersetzen. Bezüglich ihrer Reinigung ꝛc. gilt das weiter unten bei den Borstenpinseln Aufgeführte.

Von vorzugsweiser Wichtigkeit sind dagegen in der Oelmalerei die Borstenpinsel, welche in Blech gefaßt, rund und flach gebunden, in allen Größen — von Nr. 1 bis 20

— und in verschiedener Stärke der Borsten vorkommen. Ein guter Borstenpinsel muß bei aller Stärke elastisch und frei von abstehenden Borsten sein, sich weich anfühlen und nach einem Druck auf die Seite losgelassen, schnell wieder seine normale konische Form annehmen; dagegen ist eine entschiedene Spitze wie bei den Haarpinseln hier nicht Bedingniß. Man sehe aber beim Ankauf von Borstenpinseln darauf, daß die Borsten ihre ursprünglichen, d. h. natürlichen Spitzen besitzen, und solche nicht, was bei geringen Qualitäten nicht selten vorkommt, abgeschnitten sind, indem mit derartigen, mit der Scheere zurecht geschnittenen Pinseln höchst unangenehm zu arbeiten ist und dabei von feinem, gleichmäßigen Farbenauftrag abgesehen werden muß. Ueberdies kratzen diese rohen Spitzen in die Farbe und liefern mehr oder weniger tiefe Einschnitte, was indessen in manchen Fällen, so unter anderen in Pelzwerk, Haaren ꝛc. zuweilen recht erwünscht sein kann.

Im Allgemeinen erweisen sich die flach gebundenen, in der Regel sehr elastischen Pinsel nützlicher als die runden, indem solche, von der Seite geführt, sehr bestimmte, scharfe oder auch eckige, gebrochene Striche geben und besonders für die Vegetation, Laub und Gras, für Architektur und überall da, wo es auf entschiedene Pinselführung ankommt, zu empfehlen sind. Außer diesen gewöhnlichen flachen Pinseln hat man aber deren in England noch eine große Anzahl für verschiedene Zwecke absonderlich geformter, wie zwei- und dreitheilige, fächer-, flossen-, Fischschwanzförmige, sowie verschieden gerundete und abgestumpfte, welche aber sämmtlich als entbehrlich zu bezeichnen sind, wenn vielleicht auch für

gewiſſe Fälle eine oder die andere dieſer Formen erwünſcht ſein mag.

Die Pinſelſtiele, welche nicht unter 30 Centimeter lang ſein ſollten, da zu kurze Pinſel unangenehm zu handhaben ſind, aber auch nicht länger als 40 Centimeter zu ſein brauchen, ſind früher meiſt aus gewöhnlichem Tannenholz verfertigt worden. Man hat deren auch jetzt noch, aber da ſie bald mit Oel getränkt und ſchmierig werden und dann nicht angenehm mit ihnen zu arbeiten iſt, ſo rathe ich zu Pinſeln mit polirten Stielen. Dieſelben ſind gewöhnlich aus Cedernholz gefertigt, leicht und laſſen ſich dieſelben, weil polirt, jederzeit ſofort bequem reinigen.

Dem Anfänger muß das Reinhalten der Pinſel dringend empfohlen werden. Legt man die in Gebrauch geweſenen Pinſel weg, um ſolche an demſelben Tage nicht mehr zu gebrauchen, ſo müſſen ſolche gereinigt werden, damit nicht Oel und Farbe — was beſonders im Sommer raſch eintritt — trocken oder zähe werden, und alsdann eine energiſche, den Pinſeln nicht gerade beſonders zuträgliche Säuberung nothwendig werden würde. Um einen Pinſel zu reinigen, drückt man denſelben mit Löſchpapier oder einem Leinenlappen aus, taucht ihn in Mohnöl und reibt ihn auf der Palette oder auf dem Blech des Pinſeltrogs leicht mit dem Finger bis er ziemlich rein iſt, worauf er nochmals in reines Oel getaucht, in derſelben Weiſe behandelt und dann aufgehoben wird. Bei Pinſeln, welche aber vorausſichtlich in den nächſten Tagen nicht gebraucht werden, genügt dieſe Reinigung nicht, ſondern müſſen ſolche noch mit Seife und Waſſer behandelt

werden, damit das Oel entfernt wird, da ſie ſonſt zähe werden oder eintrocknen würden. Hierauf werden die Pinſel nochmals in reinem Waſſer abgeſpült und getrocknet, worauf ſie aufgehoben werden können.

Alle gereinigten Pinſel taucht man in der Regel, bevor man ſie aufhebt, in etwas reines Mohnöl und muß dieſes Oel, ſobald man längere Zeit nicht malt, etwa alle acht Tage wieder ausgedrückt und erneuert werden und wird das Oel, ſobald man wieder zu malen beginnt, vorher herausgedrückt. Legt man aber die Pinſel mit der Gewißheit weg, dieſelben vor einem oder mehreren Monaten nicht wieder benutzen zu können, dann empfiehlt es ſich, ſolche nach dem Ausdrücken des Mohnöls in Olivenöl zu tauchen und ſo aufzubewahren, in welchem Zuſtande dieſelben etwa neun Monate ruhig liegen bleiben können. Sollten die Pinſel aber noch längere Zeit unbenutzt bleiben ſo ſind dieſelben etwa um dieſe Zeit auszuwiſchen und friſch zu tränken. Ganz neue Pinſel werden ebenfalls in dieſer Weiſe behandelt.

Will man auf dieſe Art aufbewahrte Pinſel wieder in Gebrauch nehmen, ſo drückt man das Oel aus, wiſcht die Pinſel mit Leinwand ab, taucht ſie mehrmals in Mohnöl und ſtreicht ſie auf der Palette hin und her; damit alles Olivenöl entfernt wird, was inſofern ſehr weſentlich iſt, als bei Anweſenheit von letzterem, die mit den betreffenden Pinſeln aufgetragenen Farben nicht trocknen, weshalb auch ſtets darauf zu ſehen iſt, daß mit Olivenöl getränkte Pinſel nicht mit in Mohnöl getauchten verwechſelt, ſondern beide beſonders verwahrt werden.

Viele Maler reinigen ihre Pinsel mit rohem Leinöl, welches alsdann mit Seife und warmem Wasser wieder ausgewaschen wird, bis der Schaum, welcher beim Reiben des Pinsels auf der Hand entsteht, vollständig farblos bleibt. Jeder Pinsel wird hierauf in reinem Wasser ausgespült, mit einem leinenen Tuche sanft ausgedrückt, dann mit Daumen und Zeigefinger wieder in gehörige Form gebracht und getrocknet.

Manche Maler benutzen zum Reinigen auch Terpentinöl, ein wirksames Mittel, was allerdings reinigt, aber große Vorsicht erfordert, und nur dann angewendet werden sollte, wo wirklich Eile nothwendig ist. In diesem Falle dürfen die Pinsel nur leicht darin gespült werden, nie aber längere Zeit darin eingetaucht bleiben, da solche hierdurch mehr oder weniger verdorben werden, indem das Terpentinöl die Borsten oder Haare hart und steif macht und außerdem den Kitt löst, mit welchem dieselben in der Blechhülse befestigt sind.

Ein praktisches, bei mehrtägigem Aussetzen mit den Pinseln zu beobachtendes Verfahren besteht darin, daß man solche, sobald man zu malen aufhört, in Rüböl taucht, welches die Farben längere Zeit weich erhält. Vor dem Gebrauche muß man so behandelte Pinsel aber tüchtig mit Mohnöl reinigen, damit alles Rüböl, welches die Farben schwer trocknen macht, entfernt wird.

Verfährt man mit den Pinseln in oben beschriebener Weise, so behalten solche ihre Elastizität und die Haare halten zusammen, wie denn überhaupt das Reinhalten aller Materialien und Utensilien nicht genug betont werden kann, da eine

genial ſein ſollende Nachläſſigkeit in dieſer Beziehung die mangelnde Geſchicklichkeit nicht zu erſetzen vermag. Sind nun in Mohnöl getauchte Pinſel während längerer Zeit weder benutzt, noch friſch getränkt und in Folge deſſen klebrig geworden, ſo drückt man das Oel möglichſt aus, nimmt ein Stück weiße Seife, ſowie weiches Waſſer, oder noch beſſer Regenwaſſer zur Hand und arbeitet die Pinſel, ſelbſtverſtändlich einen nach dem andern, tüchtig, aber ohne gerade Gewalt anzuwenden, auf der Seife umher, bis ſie rein ſind, worauf die den Haarſpitzen nicht ſehr zuträgliche Seife in reinem Waſſer abgeſpült wird. Sind die Pinſel dann trocken geworden, ſo werden ſie geölt. Sie ſind dann zwar wieder zu gebrauchen, haben aber ſtets an Güte verloren.

Von großer Wichtigkeit iſt, daß der Anfänger ſich bei Zeiten daran gewöhne, mit möglichſt großen Borſtenpinſeln zu malen, und zwar mit den größten, welche die Darſtellung geſtattet, da hierdurch eine breite, markige Behandlung geſichert wird; auch ſelbſt in Bildchen geringer Dimenſionen nehme man für die Lüfte, den Hintergrund, wie auch für Gewänder, ſtets große Borſtenpinſel. Pinſel mittlerer Größe eignen ſich namentlich für die Details in der Landſchaft, für Architektoniſches, für die Carnation und für Draperien; die kleineren endlich für das feinſte Detail und einzelne Striche, für Spitzen, Stickereien und ſonſtige ſehr feine Einzelheiten in Stoffen und Beiwerken, in Geſichtern ꝛc. ꝛc.

Während die bis jetzt aufgeführten Pinſel zum Malen,

beziehungsweise zum Auftragen von Farbe dienen, werden die beiden noch zu erwähnenden Arten, die Iltis- und Dachspinsel — vom Gebrauche der letzteren zum Firnissen abgesehen — nur trocken, und zwar zum „Vertreiben", d. h. zum Ineinanderziehen zu verschmelzender Töne gebraucht, weshalb sie allgemein als Vertreiber bezeichnet werden. Ein wesentlicher Unterschied im Gebrauche besteht nicht, jedoch sind die Iltispinsel nur in geringerer Größe zu haben, während die Dachspinsel von den kleinsten an, bis zu Exemplaren von 10 Centimetern Breite, welche für sehr umfangreiche Gemälde gebraucht werden, käuflich zu haben sind. Diese Pinsel sind nie zugespitzt, sondern die Haare sind im Gegentheil besenförmig ausgespreizt und die größeren sind stets flach. Die besseren Dachspinsel haben lange leichte, elastische Haare von röthlich brauner, die Iltispinsel solche von schwarzer Farbe mit weißen Spitzen. Man bedient sich des Iltispinsels oder Tupfers, um die verschiedenen, besonders in Wolken, aber auch in größeren Gemälden, mit dem Borstpinsel neben einander gesetzten Farbentöne mit einander zu verbinden, d. h. dieselben in einander zu malen, indem man mit seiner breiten Fläche mehrmals leicht auf die betreffenden Töne tupft, wodurch schon die Töne übertragen werden, worauf der Vertreiber angewendet wird.

Wie erwähnt bedient man sich des Vertreibers, um nebeneinander gelegte Töne zu verbinden oder zart in einander übergehen zu lassen, indem man mit demselben einige Male leicht in der Richtung der Formen über die betreffenden Töne streicht. Ein zwei- bis dreimaliges Uebergehen genügt und

findet dieſes Verfahren beſonders bei Luft, Waſſer, Ferne, bei Gewändern und dergleichen Anwendung. Zweckmäßig iſt es, dieſe Manipulation erſt einige Stunden nach dem Auftrag der Farbe vorzunehmen, weil alsdann Formen und Farben weniger ineinander laufen. Mit Vorſicht und Verſtändniß angewendet iſt der Vertreiber allerdings ein werthvolles Hilfsmittel; aber auch nur dann, indem in unerfahrenen Händen ſein unüberlegter, häufiger Gebrauch nicht ſelten Formen und Modellirung, wie Friſche und Reinheit der Töne zerſtört und charakterloſe Arbeiten verſchuldet. Es iſt daher dem Anfänger zu empfehlen, die beabſichtigte Verſchmelzung der Töne im Allgemeinen mehr durch Nebeneinanderſetzen einer größeren Anzahl in einander übergehender Farbennüancen zu erreichen zu ſuchen; wohl aber bediene man ſich des Vertreibers, um in Geſtalt von Furchen, Riſſen ꝛc. ꝛc. zurückgebliebene Spuren der Haare des Borſtenpinſels zu entfernen, zu welchem Zwecke derſelbe übrigens durch jeden beliebigen ſtumpfen, und dabei weichhaarigen Pinſel erſetzt zu werden vermag.

In Lüften und Hintergründen von Interieurs darf man den Vertreiber, um ſichtbare Spuren deſſelben zu vermeiden, nur in einer Richtung anwenden, etwa von links nach rechts, oder in der Diagonale, aber nie aufwärts und ſelbſtverſtändlich müſſen Stellen, welche nicht zum Grunde gehören, hierbei ausgeſpart werden. Bei dem Uebergehen größerer Flächen wie Lüfte, Stoffe ꝛc. ꝛc. nehmen die Haarſpitzen ſo viel Farbe an, daß es häufig nothwendig erſcheint, den Pinſel während der Arbeit zu reinigen, was am beſten durch kräftiges

Ausschwingen und Ausblasen oder auch durch öfteres Abstreichen desselben an einem Tuche bewerkstelligt wird; auch gelindes Abstreichen am Boden und nachmaliges kräftiges, ruckweises Ausschütteln ist dienlich. Versäumt man diese Art der Reinigung, so werden die übergangenen Töne leicht unrein oder gar schmutzig. Ist der Pinsel aber allzuvoll von Farbe, so bleibt nichts übrig, als Seife und Wasser anzuwenden, worauf der Pinsel in frischem Wasser abgespült und ausgeschüttelt wird, bis er trocken ist.

Ob man des Vertreibers überhaupt bedarf, hängt ganz von der Gewohnheit ab. Nothwendig ist er sicher nicht, denn weder auf den Bildern von P. Veronese noch auf denjenigen Rembrandt's sind Spuren seiner Anwendung zu bemerken. Hier sind alle Farben keck neben einander gesetzt und nur durch fette Vermalung der Uebergangstöne mit einander verbunden, während bei dem elfenbeinglatten van der Werff alles vertrieben ist.

Nochmals mache ich darauf aufmerksam, den Haarpinsel nur im äußersten Nothfall zu gebrauchen, vielmehr sich an den Borstenpinsel zu gewöhnen und sich in der Behandlung desselben für alle vorkommenden Fälle zu üben. Der Haarpinsel saugt die Farbe ein und läßt solche ungern ab, während der Borstenpinsel nur der Träger der Farbe ist und bei geeigneter Behandlung selbst das Aufsetzen feiner Linien und Punkte gestattet. Der technische Unterschied ist leicht zu sehen, wenn man einige der mit dem Haarpinsel gemalten Bilder von van der Werff mit den mit dem Borstenpinsel behandelten Gemälden gleicher Größe von Rubens, Teniers oder Wouver-

man vergleicht. Glätte und Vollendung oder Farbenwirkung ſind überhaupt ganz verſchiedene Dinge, welche nicht, wie von Unkundigen häufig geſchieht, mit einander verwechſelt werden dürfen.

5. Oele und Firniſſe.

Als Bindemittel ſowohl, wie auch zur Verdünnung der Farben auf den zum angenehmen Arbeiten nöthigen Grad bedient man ſich in der Oelmalerei bekanntlich verſchiedener Oele, welche am beſten in Glasfläſchchen aufbewahrt werden. Alle in der Malerei überhaupt Anwendung findenden Bindemittel ſind kaum weniger wichtig, als die Farben, mit welchen vereint ſie aufgetragen werden, indem ſie die letzteren theils in vortheilhafter, theils in nachtheiliger Weiſe beeinfluſſen. Oele wie Firniſſe verhalten ſich ſtreng genommen mehr in letzterer Weiſe, und um der höchſtmöglichſten Vollkommenheit ſich zu nähern, bedürfte die Oelmalerei eines Bindemittels, welches ſich ſowohl angenehm verarbeiten ließe, wie die Reinheit der urſprünglich aufgetragenen Töne gleichmäßig bewahren und ſich überhaupt mit der Zeit nicht erheblich verändern würde, in welcher Beziehung die Oelmalerei bekanntlich ſo manches zu wünſchen übrig läßt.

Als Bindemittel ſind in der Oelmalerei die trocknenden Oele, Leinöl, Mohnöl und Nußöl in Gebrauch, ſodann das ätheriſche Terpentinöl und das jetzt ſelten mehr gebräuchliche Spiköl. Die trocknenden Oele erhärten an der Luft zu einer zähen, durchſichtigen Maſſe und binden

ſo die mit ihnen angeriebenen und aufgetragenen Farben. Am häufigſten findet das Leinöl Anwendung, welches von blaßgelber Farbe, durchſichtig und flüſſig ſein muß und bei einigermaßen warmem Wetter und ſonſt geeigneter Behandlung in einem Tage trocknet. Es dient vorzugsweiſe zur Herſtellung der Oelfarben, bei welchen es jedoch in Fällen, wo die Farbe durch den warmen Ton deſſelben beeinträchtigt werden könnte, wie z. B. bei Weiß, Neapelgelb und anderen hellen und kalten Farben durch das zunächſt wichtige Mohnöl erſetzt wird. Letzteres trocknet zwar etwas ſchwerer, wird aber raſcher zähe und dickt leichter, ſteht auch, beiläufig erwähnt, im Rufe, beſſer die Farbe zu halten. Nußöl kommt im Ganzen nur ſelten zur Verwendung, da man in Betreff ſeiner Eigenſchaften weniger ſicher iſt, als bei den vorher erwähnten Oelen und es überdies nicht ſelten ſehr lange Zeit zum Trocknen braucht. Es kann überhaupt als entbehrlich betrachtet werden und wird durch Mohnöl in genügender Weiſe erſetzt.

Was ſodann noch das von Ludwig empfohlene Petroleum betrifft, ſo wird der allerdings damit erreichte Vortheil, während längerer Zeit hindurch, ohne das Trocknen befürchten zu müſſen, naß in naß weiter malen zu können, abgeſehen von dem damit verknüpften höchſt widerwärtigen Geruch, noch durch verſchiedene weitere, mit deſſen Gebrauch verknüpfte Nachtheile indeſſen ſo reichlich neutraliſirt, ſo daß von dieſem Mittel entſchieden abzurathen iſt, wie ich es überhaupt hier nur der Vollſtändigkeit wegen angeführt habe.

Was das raſchere oder langſamere Trocknen der Oele

noch insbesondere betrifft, so ist dies vielfach durch die Farben bedingt, mit welchen solche gemischt sind. Während manche Farben das Trocknen beschleunigen, wird es durch andere auffallend verzögert und in manchen Fällen kann es fast lediglich durch Beihilfe künstlicher Mittel bewerkstelligt werden.

Zu diesen Mitteln gehört in erster Linie das Trockenöl, welches im Gegensatz zu den mehrerwähnten fetten Oelen entfettet ist und durch Kochen von Leinöl mit Silberglätte, (Bleioxyd), Bleiweiß und anderen, je nach den zahlreich vorhandenen Vorschriften wechselnden Zusätzen zubereitet wird, wodurch es die Eigenschaft erhält, sehr rasch zu trocknen, welche Fähigkeit es auf alle mit ihm gemischten öligen Flüssigkeiten und namentlich auch auf die Farben überträgt. Man hat dunkles, sehr stark trocknendes, sowie helleres von schwächerer Wirkung, welche beide Arten in gut zugestöpselten Fläschchen aufbewahrt werden müssen, da das Oel sonst leicht zu zähe wird. Die Anwendung des Trockenöls erfordert Vorsicht und sehe man darauf, es nicht mit den auf die Palette gesetzten Farben in Berührung zu bringen, indem diese alsdann schon nach wenigen Stunden gänzlich unbrauchbar werden. Sodann gehe man überall, wo man es anwendet, sparsam damit um und nehme im Allgemeinen nicht mehr als etwa den sechsten bis achten Theil der aufzutragenden Farbe, da die Malerei, sobald es in zu großer Menge zugesetzt wird, stark nachdunkelt und die Farbe alsdann außerdem nur an der Oberfläche trocknet, während die unteren Partien nach lange weich bleiben. Im Winter kann man

ſchon etwas mehr nehmen wie im Sommer, beſonders zu den Lackfarben, zu Schwarz, Vandyck Braun, zur Caſſeler und Cölniſchen Erde, ſowie zu Asphalt, welche Farbe — eigentlich mehr Firniß — bei Laſuren reines Trockenöl erträgt. Auch Laſuren vertragen in Berückſichtigung des raſchen dünnen Auftrags etwas mehr, dagegen hellen Farben und ſolchen, welche mit Weiß oder Neapelgelb gemiſcht ſind, wie überhaupt friſchen, glanzvollen Tönen ſetze man es nicht zu, da deren Reinheit durch das braune Oel geſchädigt wird. Was noch insbeſondere die mit Weiß gemiſchten Farben betrifft, ſo reicht dieſe Farbe ſchon zum raſchen Trocknen vollſtändig aus, weßhalb in Luft und Ferne das Trockenöl ebenfalls ausgeſchloſſen bleibt. Im Grün der Vegetation des Vordergrundes, in gewiſſen in Architekturſtücken oder Felſenpartien vorkommenden Tönen, bei ſchwarzen, blauen oder braunen Draperien, deren Lichter ebenfalls mit Weiß gemiſcht werden, kann man es aber in geringer Menge anwenden, ohne befürchten zu müſſen, daß die Farben zu trübe oder bräunlich wirken. Die Praxis wird indeſſen bald auf das in allen einzelnen Fällen einzuhaltende Maß leiten, jedoch beherzige man ſtets, daß ein zu geringer Zuſatz von Trockenöl immer das kleinere Uebel bildet. Zum Gebrauch beim Malen hat man für das Trockenöl kleine Näpfchen, welche zweckmäßig am Rande der Palette befeſtigt oder auch mit etwas Wachs aufgeklebt werden.

Dem gleichen Zwecke dienen die verſchiedenen, bei den Künſtlern in beſonderer Gunſt ſtehenden, verſchiedenartig zuſammengeſetzten, meiſt aus Trockenöl mit Zuſätzen von Copal-

oder Maſtixfirniß beſtehenden, unter dem Namen „Siccatif“ bekannten, gelatinöſen Flüſſigkeiten. Das gewöhnliche Siccatif, ein dünnes, durchſichtiges, je nach der Qualität des verwendeten Oels mehr oder weniger gelbes Präparat, beſteht aus gleichen Theilen Trockenöl und Maſtixfirniß. Ein empfehlenswerthes Siccatif reſultirt aus der Miſchung von einem Theil einer geſättigten wäſſerigen Bleizuckerlöſung mit zwei Theilen Lein- oder Mohnöl, welcher, nachdem dieſelbe durch kräftiges Schütteln gehörig gemengt worden, zwei Theile Maſtixfirniß unter ſtarkem Schütteln zugefügt werden. Man erhält auf dieſe Weiſe eine rahmartige, weiße Emulſion, welche, obwohl undurchſichtig, doch ganz transparent auftrocknet.

In neuerer Zeit hat man ſich vorzugsweiſe dem für die Untermalung vorzuziehenden **Siccatif de Courtray** ſowie dem für die ſpäteren Stadien paſſenderen **Siccatif de Haarlem** und ähnlichen Mitteln zugewendet, welche in allen Farbenhandlungen käuflich zu haben ſind. Erſteres beſteht aus einem mit Braunſtein, Bleiglätte und Mennig zu einer dicken Maſſe eingekochten trocknenden Oel, meiſt Leinöl, welche Maſſe dann in Terpentinöl gelöſt wird; letzteres aus Trockenöl mit Zuſatz von Copalfirniß. Auch mit dieſen Hilfsmitteln empfiehlt es ſich, Maß zu halten, damit die Farbe nicht zu raſch trockne, andrerſeits aber auch nicht nachdunkle oder gar zu Riſſen neige.

Die Anſichten der Maler gehen in Bezug auf die Anwendung des einen oder anderen der beſprochenen Mittel weit aus einander und manche ziehen Oel, andere Siccatif und

wieder andere dieſes oder jenes beſondere Präparat als das beſte vor; der Anfänger thut aber wohl, ſich über dieſe Dinge kein Kopfzerbrechen zu machen. Ein für alle Fälle genügendes zu gelegentlichem Gebrauche zu empfehlendes Präparat erhält man aus gleichen Gewichtstheilen Copalfirniß, Lein- oder Mohnöl und Terpentin, welcher Miſchung bei ſchlecht trocknenden Farben noch geſtoßener Bleizucker zugeſetzt wird. Selbſtverſtändlich bleibt es in Lüften und anderen hellfarbigen Maſſen, wo Trockenöl und ähnliche Mittel zu vermeiden ſind, weg. Die angegebenen Verhältniſſe laſſen indeſſen Modifikationen zu und wird der Anfänger durch die Erfahrung bald auf die ſeiner Manier etwa beſſer zuſagende Abänderung der Zuſammenſetzung hingeleitet werden. Schließlich ſind als hierher gehörig noch der Vollſtändigkeit wegen anzuführen die „Japan Gold Size," ein heroiſches Trockenmittel für dunkle Farben, ſowie „Roberson's Medium," ein in Tuben verkäufliches, wohl ebenfalls aus Harzen und Trockenöl beſtehendes Präparat von minder energiſcher Wirkung wie die oben beſprochenen Mittel. Nochmals rathe ich aber dem Anfänger, von allen genannten Mitteln ſo wenig wie möglich, und dann immer nur den beſcheidenſten Gebrauch zu machen und ſich in erſter Linie auf die Wirkung der reinen Farbe zu verlaſſen.

Die flüchtigen Oele können nicht als Bindemittel in obigem Sinne gelten, indem ſie ſich in dieſer Beziehung kaum anders als Waſſer verhalten. Terpentinöl dient aber inſofern nicht ſelten als nützlicher Zuſatz zu Leinöl, als es die hellen Töne vor der früher erwähnten, durch letzteres begünſtigten

Veränderung der Farbe ſchützt. Außerdem können die flüchtigen Oele in Folge ihrer außerordentlichen Flüſſigkeit auch zuweilen dazu benutzt werden, dickere Oele und Firniſſe zu verdünnen, was aber aus dem Grunde nicht zu empfehlen ſein dürfte, als die auf dieſe Weiſe verdünnten Oele ꝛc. an Körper einbüßen und zum Fließen neigen, wodurch beſtimmte, ſcharfe Pinſelſtriche ausgeſchloſſen werden und die ganze Pinſelführung eine charakterloſe und unſichere wird. Der Gebrauch des früher beliebt geweſenen Spik- oder des Lavendelöls, deſſen ſich manche ältere Künſtler noch heute bei Retouchen bedienen, iſt nicht anzurathen, da dieſe Oele ſo raſch verdunſten, daß man kaum genügende Zeit für die Vollendung der Arbeit behält, andererſeits aber auch, weil ſie ebenfalls mit der Zeit ſtark nachdunkeln.

Den bis hierher aufgezählten Mitteln reihen ſich die Retouchirflüſſigkeiten an, zu welchen, außer dem gebleichten Mohnöl, auch der aus dieſem und Dammargummi bereitete ſogenannte Retouchirfirniß von Lucanus, der allgemein als „franzöſiſcher Firniß“ bekannte Retouchirfirniß Nr. 3 von Soehnée frères in Paris, Roberson's Medium und der Copaivabalſam gehören. Man bedient ſich derſelben, ſowohl um kleine Stellen ganz fertiger Bilder zu übermalen, weil mit gewöhnlichem Oel behandelt ſolche übermalte Stellen fleckig wirken, wie auch dann, wenn man eine Untermalung nicht zu lange ſtehen laſſen und bald übermalen will, in welchem Falle das Bild ganz mit dem Retouchirfirniß überzogen wird. Für die Bereitung des franzöſiſchen Firniß

liegen sehr verschiedene Rezepte vor, deren ich eines hier angebe:

Spir. Vini rectif.	1	Liter.
Sandarak	90	Gramm
Mastix	30	„
Terpentinöl	30	„
Venetian. Terpentin	20	„
Copaivabalsam	10	„

Zunächst wird in gelinder Ofen- oder Sonnenwärme der Sandarak gelöst, dann der Balsam, dann der Mastix und zuletzt der Terpentin, worauf die Masse geschüttelt und das Klare später abgegossen wird. Andere Vorschriften zum französischen Firniß laufen mehr auf weingeistige Copallösungen hinaus. Die Lackfabrikation ist übrigens für Unerfahrene ein nicht ungefährliches Geschäft und thut man besser, die fertigen Firnisse zu kaufen, weßhalb ich von Mittheilung weiterer Vorschriften abstehe.

Wünscht man nun an einem ganz trockenen Bilde eine kleine Stelle zu verändern, so reibt man zuvor die betreffende Stelle mit ganz wenig gebleichtem Mohnöl mit dem Zeigefinger ein und trocknet mit Seidenpapier ab, damit alles überschüssige Oel wieder entfernt wird. Auf die so präparirte Stelle kann man alsdann gerade wie auf frische Farbe malen, nur muß man die Farbe nach den Rändern hin sanft verlaufen lassen, damit an der Grenze des Trockenen kein harter Uebergang entstehe und bemerke man außerdem, daß die Retouche sofort nach der Behandlung mit Oel vorgenommen und beendet werden muß, da das gebleichte Oel rasch wieder zähe wird.

Ganz in derſelben Weiſe verfährt man bei der mehr zu empfehlenden Anwendung des Retouchirfirniß, welcher gleichfalls ſehr dünn aufgetragen, aber noch etwas über die Ränder der zu retouchirenden Stelle hinausgetrieben wird. Aehnlich verhalten ſich auch **Roberson's Medium** und der erwähnte franzöſiſche Firniß von **Soehnée frères: Nouveau vernis à tableaux et à retoucher la painture à l'huile** Nr. 3 ꝛc. ꝛc. — Was auf dieſen Firniß gemalt wird, dunkelt nicht nach. Man nehme aber einen um ſo weicheren Pinſel und trage denſelben um ſo leichter auf, je friſcher noch die Malerei iſt, indem andernfalls leicht Farbe verwiſcht werden könnte. Da dieſer Firniß faſt augenblicklich trocknet, ſo darf keine Stelle mehrmals damit berührt werden, weshalb es am beſten iſt, wenn man die Oberfläche des Bildes in kleinere Abtheilungen theilt und eine nach der andern fertig ſtellt. Man trägt den Firniß ganz dünn auf und bilden ſich kleine Bläschen, ſo zerſtört man dieſelben durch leichte Berührung mit dem Pinſel, damit ſie nicht ſtehen bleiben. Das Uebermalen nehme man erſt am darauffolgenden Tage vor, denn wenn auch der Firniß nach wenigen Stunden ſchon ganz trocken erſcheint, ſo wird er doch leicht durch ſcharfe Borſten geritzt, welche Ritzen dann als dunkle Linien ſichtbar bleiben. Ueberzieht man nur eine einzelne Stelle, ſo ſei man beim Uebermalen darauf bedacht, keine ungefirnißte Stelle mit zu übermalen, falls ſolche nicht bereits abſolut trocken, weil andernfalls der aufgetragene Ton ſehr verſchieden auftrocknen würde. Die für den Auftrag des franzöſiſchen Firniß benutzten Pinſel reinigt man mit Spiritus, oder auch, wenn noch naß, mit Seife und Waſſer.

Ein anderes, früher sehr beliebt gewesenes Mittel ist der für Retouchen wie für Lasuren gleich geeignete Copaivabalsam. Er wird ebenfalls nur äußerst dünn aufgerieben, so daß die angeriebenen Stellen nur eben nicht trocken sind, und da derselbe sehr langsam trocknet, so muß beim Uebermalen den schwerer trocknenden Farben etwas mehr Trockenöl zugesetzt werden. Der Capaivabalsam bildete den Hauptbestandtheil verschiedener jetzt obsoleter Mittel, Malbutter genannt, welche bei Uebermalungen, Retouchen und Lasuren in geringer Menge den Farben zugesetzt, denselben besonderen Glanz und große Transparenz verliehen oder mit welchen auch die Untermalung gleichmäßig dünn angerieben wurde. Hierher gehört z. B. ein Theil Wachs mit drei bis fünf Gewichtstheilen Balsam zusammen geschmolzen, welche Combination den Farben einen gewissen sanften Schmelz verleiht. Nach einer anderen von Bouvier gegebenen Vorschrift wird 1 Theil Wachs in 5 Theilen Terpentinöl gelöst, dann 14 Theile Balsam zugesetzt und warm filtrirt. Ich führe diese Mittel nur der Vollständigkeit wegen an, muß aber Anfängern vom Gebrauche derselben entschieden abrathen.

Naturgemäß reihen sich hier die eigentlichen Firnisse an, obwohl solche erst nach der Vollendung eines Gemäldes zur Anwendung kommen. Vorzugsweise kommen hier in Betracht der bereits mehrfach erwähnte französische Firniß, der Copal- und der Mastixfirniß. Ersterer liefert der großen Mehrzahl aller Gemälde den ersten Firnißüberzug, welchem später, etwa nach Jahresfrist, der dauerhaftere Ueberzug eines der letztgenannten folgt. Der Mastixfirniß

beſteht aus einer Löſung von Maſtix in Terpentinöl, welche man ſelbſt bereiten kann, wenn man erſteren in einer Flaſche mit ſoviel von letzterem übergießt, daß er knapp darüber ſteht. Die Löſung wird durch Sonnenwärme beſchleunigt. Copalfirniß iſt weniger beliebt, weil er angeblich zu Sprüngen neigen ſoll, was ich aber nicht beſtätigen kann. Mit Terpentinöl verdünnt, kann er auch als Trockenmittel benutzt werden, erfordert aber Zuſatz von etwas Oel oder Trockenöl. Mit Terpentinöl verdünnt kann endlich auch das **Siccatif de Haarlem** als Gemäldefirniß angewendet werden. Vor allen Dingen iſt zu beherzigen, daß kein Gemälde mit Firniß überzogen werden darf, bevor es ſo ausgetrocknet iſt, daß die Farben nicht mehr kleben und der Hauch auf dem Bilde, wenn auch nur kurz, ſichtbar bleibt, weil ſonſt die Farben nach einiger Zeit reißen und ſpringen und das Gemälde hierdurch ſchwer geſchädigt werden würde. Der Hauch bildet ein gutes Prüfungsmittel, indem auf noch feuchten Farben ſofort jede Spur deſſelben ſchwindet. Im Allgemeinen trocknen die Oelgemälde aus naheliegenden Gründen im Sommer weit raſcher als im Winter und zwar in etwa vierzehn Tagen, während ſie in letzterer Jahreszeit etwa das vierfache bedürfen, wobei noch die angewendeten Farben in Betracht kommen, da die ſchwer trocknenden, beſonders wenn ſolche unvermiſcht oder als Laſuren gebraucht worden ſind, oft lange Zeit bis zum vollſtändigen Trocknen in Anſpruch nehmen.

Die Gemälde erhalten den Firnißüberzug hauptſächlich in der Abſicht, damit die matten, *eingeſchlagenen*, den

harmoniſchen Eindruck in hohem Grade beeinträchtigenden Stellen zu beſeitigen, und iſt derſelbe im Ganzen mehr als ein nothwendiges Uebel zu betrachten, beſonders da der Beſchauer in Folge des von der glatten Oberfläche zurückgeworfenen Lichts nicht von jedem beliebigen Standpunkt aus ein Bild ſehen kann und der Firniß außerdem nicht immer zur guten Conſervirung der Gemälde beiträgt.

Bevor man ein Gemälde firnißt, muß daſſelbe mit reinem Waſſer und einem Schwamm tüchtig abgewaſchen werden, wobei aber nicht zu hart gerieben werden darf, damit Laſuren und zarte Retouchen nicht beſchädigt werden. Hat man laufendes Waſſer zur Dispoſition, ſo hält man das Bild einfach unter das Krähnchen. Iſt es genügend gewaſchen, ſo wiſcht man es mit ausgedrücktem Schwamm wieder gut ab und läßt es dann an der Luft, in einem warmen Zimmer oder ſonſt bei gelinder Wärme trocknen. Das Firniſſen ſelbſt muß an einem ſtaubfreien Ort, im Winter in einem geheizten Zimmer vorgenommen werden und bedient man ſich hierbei eines reinen, breiten Dachspinſels. Man gießt zu dieſem Zwecke eine genügende Quantität Firniß in eine Schale oder Untertaſſe und legt das Bild horizontal — nicht etwa in geneigter Lage — auf den Tiſch. Man taucht dann den Pinſel bis zur Hälfte der Haare ein, ſtreicht ihn auf beiden Seiten ab und trägt dann mit ſchwachem aber gleichmäßigem Druck von oben nach unten einen Streifen auf, hebt unten, ohne zurückzufahren, den Pinſel ab und trägt ſofort, dicht am erſten Streifen, den zweiten in derſelben Weiſe auf und ſo fort bis zu Ende, worauf man mit leerem Pinſel, jetzt aber weil

der Firniß jetzt nicht mehr so flüssig ist, rascher als vorher, oben beginnend, dieses Mal der Breite nach abwechselnd, von links nach rechts und von rechts nach links streicht, wodurch etwaige ungleich aufgetragene Stellen ausgeglichen werden. Da der Firniß nur sehr kurze Zeit flüssig bleibt, so darf bei diesem Geschäft selbstverständlich keine Unterbrechung stattfinden, allein man darf auch nicht allzusehr eilen, damit der Firniß nicht schäume. Nach Verlauf einiger Stunden hat der Firniß genügende Festigkeit erlangt und kann man alsdann das Bild bis zum vollständigen, je nach der Temperatur drei bis fünf Tage in Anspruch nehmenden Trocknen aufhängen. Die meisten Anfänger sind geneigt mit dem Firniß mehr oder weniger verschwenderisch umzugehen, was zu vermeiden ist; Uebung wird bald das Richtige erkennen lassen.

Kleine Gemälde sind ziemlich leicht zu firnissen, aber mit wachsender Größe steigert sich auch die Schwierigkeit, weßhalb erste Studien in dieser Beziehung nicht an größeren Bildern gemacht werden dürfen. Es empfiehlt sich außerdem, öfter von der Seite her nachzusehen, ob keine Stellen oder Streifen frei von Firniß geblieben, aber keine Stelle ist öfters als höchstens zweimal zu übergehen. Ist eine Stelle übersehen worden, so warte man einige Tage und trage dann eine sehr dünne Lage Firniß nach. Was den zum Firnissen benutzten Pinsel betrifft, so streicht man denselben möglichst gut ab und läßt ihn ruhig trocknen. Soll er wieder zum Firnissen gebraucht werden, so legt man denselben kurze Zeit etwa eine Stunde vorher in Terpentinöl, wodurch der

Firniß gelöst und der Pinsel wieder so geschmeidig wird, wie er zuvor gewesen.

Ist ein Gemälde durch Berührung mit den Fingern ꝛc. oder durch zu starkes Abputzen ꝛc. blind geworden, so übergeht man dasselbe rasch und flüchtig, damit der Firniß sich nicht löst, mit einem Pinsel mit Terpentinöl oder starkem Weingeist, worauf es seinen früheren Glanz und die verlorene Durchsichtigkeit wieder erhält.

6. Die Glastafel.

Ehe ich zu den Farben übergehe, muß ich noch der Glastafel und des Läufers gedenken. Erstere, aus dickem, matt geschliffenem Glase, erweist sich sehr nützlich, sobald man größere Partien Farbe zu mischen hat, für welche auf der Palette kein Platz ist und der Läufer findet gelegentliche Verwendung um irgend welche sehr feine, kostspielige Farben, wie echtes Ultramarin ꝛc. ꝛc., welche man aus Sparsamkeitsrücksichten in Pulver vorräthig hält, anzureiben. Beim Anreiben trocken aufbewahrter Farbe nimmt man die mattgeschliffene Glastafel und den Läufer zur Hand, zerdrückt die nöthige Menge der Farbe zu feinem Pulver und reibt dann nach und nach das nothwendige Mohnöl in möglichst geringer Menge zu, damit die Farbe recht dick und steif wird. Man hält sich übrigens mehrere Glastafeln, da solche auch dazu dienen, nicht aufgebrauchte Farben der Palette bis zum nächsten Malen unter Wasser gesetzt aufzubewahren. Sicherer ist aber, nicht mehr Farbe aufzusetzen, als man wahrscheinlich

aufbrauchen werde, da das Feuchthalten unter Waſſer nicht für alle Farben taugt, ſo z. B. nicht für Cobalt, Ultramarin, Smalte, Ocker ꝛc. ꝛc., welche ſich in Berührung mit Waſſer zerſetzen und am nächſten Tage nicht mehr zu gebrauchen ſind, wogegen ſich Weiß ſehr gut hält.

7. Die Farben.

Während in früheren Zeiten die Künſtler ihre Farben zum Theil ſelbſt zubereiteten, beziehungsweiſe ſolche mit Oel anrieben, iſt dieſer Gebrauch jetzt gänzlich verſchollen, da man allenthalben Gelegenheit hat, Oelfarben in beliebiger Quantität zu kaufen, und während vor drei Dezennien noch dieſelben allgemein in Blaſen gefüllt waren, welche durch den Druck der Finger in Verbindung mit an der Unterſeite angebrachten kleinen Kreuzſchnittchen ꝛc. entleert wurden, haben dieſe nach und nach den zuſammendrückbaren Zinnkapſeln — tubes — das Feld geräumt, welche jetzt ausſchließlich vorkommen und je nach der häufigeren oder ſelteneren Verwendung der verſchiedenen Farben in verſchiedenen Größen — von Nr. 2 bis zur größten Nr. 10 — hergeſtellt werden. Die Farben bleiben in Tuben ſehr lang brauchbar, werden aber doch mit der Zeit trocken und zähe, und erſetzt man ſolche in dieſem Falle am beſten durch friſche Farben; doch kann man ſolche dick, zähe oder trocken gewordene Farben auch häufig noch verwenden, wenn man ſolche auf der Glastafel mit etwas Terpentinöl verdünnt und dieſelben dann auf die Palette ſetzt.

Die engliſchen Oelfarben, ſo die von Winsor & Newton und die von R. und A. Ackermann 191, Regent Street, in London, ſind im Allgemeinen die beſten; nicht daß die Farbſtoffe an ſich beſſer wären, was ja vielfach gar nicht möglich wäre, aber die Zubereitung der Pigmente iſt eine ſorgfältigere und ſind dieſelben namentlich auf's Feinſte gerieben. Da ſie aber unverhältnißmäßig theurer ſind, ſo rathe ich den Intereſſenten zu den deutſchen Farben von Dr. F. Schönfeld & Co. in Düſſeldorf, welche theilweiſe den engliſchen kaum nachſtehen und mehr und mehr verbeſſert werden.

Die verſchiedenen Farben bedürfen zur Herſtellung der für die Oelmalerei tauglichen Präparate nicht etwa gleicher oder annähernd gleicher Quantitäten von Oel, ſondern dieſe letzteren bieten im Gegentheile ganz überraſchende Verhältniſſe. Während vorzugsweiſe ſtark deckende Farben, wie Weiß und die Chrompräparate wenig Oel, etwa 12 bis 20 Procent beanſpruchen, erfordern z. B. Eiſenoxyd 30, Krapplack 60, die hellen Ocker 65 bis 75, grüne Erde 100, gebrannte grüne Erde, Preußiſches Blau und Beinſchwarz 112, Cobalt 125, Florentiner Braun 150, gebrannte Sienna 180 und ſeltſamer Weiſe, rohe Sienna 240 Procent. Thatſache iſt, daß die mit weniger Oel hergeſtellten Farben unverändert bleiben, während die mit viel Oel behandelten mehr oder weniger zum Nachdunkeln neigen. Durch unnöthigen Zuſatz von Oel beim Malen wird daher auch das Nachdunkeln, Springen und Reißen der Farben ſehr gefördert, wodurch, ſelbſt bei dem unbewaffneten Auge wenig oder kaum bemerklichen derartigen Schäden, die Farben ſtumpf erſcheinen. Wenn

nun auch bei den käuflichen Farben in dieſer Beziehung nichts zu fürchten iſt, ſo iſt der Anfänger deshalb doch vor Anwendung zu vielen Oels zu warnen, da, wie erwähnt, die Dauerhaftigkeit der Arbeit hierdurch in hohem Grade geſchmälert wird.

Bereits oben habe ich erwähnt, daß es im Allgemeinen rathſam ſei, nicht mehr Farbe aus den Tuben zu drücken, als man für die betreffende Arbeitszeit braucht. Noch brauchbare, am folgenden Tage zu verwendende Reſte ſetzt man zweckmäßig auf eine andere Palette. Sollte ſich dann, ſobald man ſolche gebrauchen will, an deren Oberfläche bereits ein Häutchen gebildet haben, ſo entfernt man daſſelbe vorſichtig mit dem Spachtel, da der untere Theil der Farbe immer noch verwendet werden kann, wenn auch nicht in Fällen, wo friſche Farbe erforderlich iſt.

Selbſtverſtändlich halten ſich die Farben im Winter länger friſch wie im Sommer, aber es iſt doch nicht rathſam, dieſelben aufgeſetzt länger als drei bis vier Tage aufzubewahren, da ſich ältere Farben nicht angenehm verarbeiten laſſen und Zeit und Mühe koſten. Die ſchwer trocknenden, ſo die ſchwarzen, dunkelbraunen, die Lacke und Ultramarin bleiben natürlich länger friſch.

Charakteriſtik der einzelnen Farben.

Die Kataloge der Farbenfabrikanten enthalten eine große Anzahl theils ganz entbehrlicher, theils für unſeren ſpeziellen Zweck mehr oder weniger unnöthiger Präparate, welche zum

Theil lediglich durch Miſchung oder auch durch geringfügige Nüancirung längſt bekannter gewonnen worden ſind. Indeſſen kommen nicht ſelten Fälle vor, wo es ſehr angenehm iſt, eine beſtimmte Farbennüance in größerer Menge, alſo als fertige Farbe zu beſitzen, beſonders im Genre und Stillleben, überhaupt da, wo es ſich um glanzvolle Darſtellung handelt, da zu vieles Miſchen den Glanz der Farbe beeinträchtigt und daher Combinationen von mehr als drei Farben nur in einzelnen Fällen ſtatthaft erſcheinen, beziehungsweiſe zu vermeiden ſind. Die nachſtehend aufgeführten Farben ſind ſolche, welche in Landſchaft-, Marine- und Architekturmalerei vorzugsweiſe Anwendung finden und iſt keine hierher gehörige ausgelaſſen worden. Wie ſehr auch manche derſelben anderen ähnlich ſehen, ſo ſind ſolche dennoch in mancher Beziehung ſehr verſchieden, beſonders in Bezug auf Transparenz, Ton, Art des Trocknens, des Auftrags und der Haltbarkeit. Dabei bemerke man, daß dünne, durchſichtige Farben im Allgemeinen ſchwerer trocknen als dicke und undurchſichtige.

Um der möglichſten Vollſtändigkeit zu genügen, habe ich indeſſen auch die für unſere Zwecke entbehrlichen Farben überall, wo es paſſend ſchien, nach Namen und Farbennüancen eingereiht, da ſich unter ſolchen immerhin einzelne finden, welche für gewiſſe Zwecke hier und da wünſchenswerth erſcheinen können.

Bezüglich der Preiſe verweiſe ich auf Schönfelds Katalog, welcher Intereſſenten gern zu Dienſten ſteht und bemerke noch, daß engliſche Farben durchſchnittlich das Dreifache koſten.

Alle Farben kommen zwiſchen den zwei Endpunkten Licht

und Finſterniß — Weiß und Schwarz zur Erſcheinung. Tiefe der Farbe nennt man die Hinneigung nach der dunkeln, Höhe die nach der hellen Seite. Letztere Bezeichnung iſt aber in der Praxis nicht gebräuchlich und werden die hierhergehörigen Farben und Töne einfach als helle bezeichnet.

Weiß.

Allgemeines. Weiß iſt Licht, Abweſenheit jeder Farbe und ſteht blaſſem Gelb am nächſten. Der ſchwächſte Farbenauftrag wird durch Weiß nicht verändert, weßhalb es als Malgrund von hohem Werth iſt. Während alle anderen Farben durch die Ferne bald neutrale Töne annehmen, bleibt Weiß am längſten unverändert. Es tritt daher vor, d. h. es bringt die betreffenden Gegenſtände dem Auge näher. In Combination mit Gelb hat es dieſelbe Eigenſchaft, nicht aber in derjenigen mit Roth. Mit Blau und Schwarz tritt es zurück und gibt jenen Farben Lufttöne. Sehr werthvoll unter Umſtänden iſt ſeine Anwendung im Vordergrund, da es durch ſeinen Gegenwerth alle anderen Farben hebt. Abſolutes Weiß kommt indeſſen in Gemälden ſelten und dann nur mit letzterer Abſicht vor, indem reichlichere Anwendung einen matten Geſammtton und kreidiges Anſehen zur Folge hat. Grelle Lichter ſind überhaupt ſtets wenig umfangreich und finden ſich nur an vorſtehenden Kanten und Ecken, ebenſo wie ganz tiefe, dunkle Stellen immer nur klein ſind. Neben einander geſetzt werden ſie zu den ſtärkſten Contraſten und verleihen bei ſinn-

reicher Anwendung bedeutende Kraft. Die Anwendung dieſer Farbe verlangt daher Ueberlegung.

Die weißen Farben ſind mit Ausnahme des Zinkweiß Bleipräparate, und zeichnen ſich als ſolche durch raſches Trocknen aus.

Kremſer Weiß.

Das Kremſer Weiß, reines kohlenſaures Bleioxyd, findet von den weißen Farben am meiſten Anwendung. Es iſt unentbehrlich, ganz beſonders in den Lüften, findet aber allenthalben Verwendung, wo es auf friſche, reine Farbe ankommt. Je nach der mehr oder weniger ſorgfältigen Zubereitung und der Reinheit des Bleies wechſelt es in Bezug auf die Qualität, deren beſte mit blendender Weiße, ſtarken Körper und große Dauerhaftigkeit vereint. Es erſetzt alle anderen weißen Farben. Mit Schwefelverbindungen gemiſcht, dunkelt es nach und wird im Dunkeln leicht gelb.

Wie bereits erwähnt, wirkt Weiß ſchlecht trocknenden Farben zugemiſcht, als Trockenmittel. Da es ſehr ſtark deckt, ſo darf es ſelbſtverſtändlich nicht Miſchungen oder Farben zugeſetzt werden, welche zu Laſuren verwendet werden ſollen. In Verbindung mit allen anderen Farben liefert es, ſofern nicht Gelb hinzutritt, kalte Töne, und iſt es ſehr zu empfehlen, alle durch Weiß zu bewerkſtelligenden Nüancen genau zu ſtudiren.

Mit Schwarz gibt es Grau und zum Theil ein ſo ſchönes Blaugrau, daß die Miſchung mit Recht ſehr häufig anſtatt Blau verwendet wird.

Von den ſonſtigen, aber gänzlich entbehrlichen weißen Farben ſind Venetianiſch Weiß, mit gelblichem Schein, Blanc d'argent und Zinkweiß wenigſtens dem Namen nach zu verzeichnen. Die erſteren, ebenfalls Bleipräparate, ſind weniger weiß als das Kremſer Weiß; von letzterem gilt daſſelbe und iſt es überdies ſeiner eigenthümlichen Zähigkeit wegen, unangenehm zu verarbeiten. Da es aber ſchwer trocknet, ſo kann es in Fällen, wo man die Malerei länger naß erhalten will, hier und da ſtatt das Kremſer Weiß benutzt werden.

Gelb.

Allgemeines. Gelb iſt mit Weiß am nächſten verwandt und bildet in blaſſen Tönen den Uebergang von Licht in Farbe. Es tritt vor und wird von der Ferne ebenfalls wenig alterirt. Gelb iſt eine warme Farbe und wo ein Gemälde warme Töne verlangt, bildet es in Verbindung mit rothen Tönen ein Hauptmittel zur Darſtellung derſelben. Es contraſtirt mit Violett, findet in den meiſten gemiſchten Tönen Anwendung, und iſt ſehr empfindlich gegen Blau, von deſſen geringſter Menge es ſofort verändert wird.

Neapelgelb.

Dieſe in der Hauptſache aus antimonſaurem Bleioxyd beſtehende unentbehrliche, raſch trocknende und ſtark deckende, zuweilen nach Grün neigende Farbe ſchließt ſich eng an Weiß

an. Es wird in neuerer Zeit in sechs verschiedenen Nüancen, hell, dunkel, röthlich, grünlich, hellgelb und dunkelgelb hergestellt und ist seines wärmeren Tones wegen für glanzvolle Lichter häufig geeigneter wie Weiß. Mit Krapp gemischt erhält man sehr schöne zarte Töne für die Ferne und mit Ultramarin, Preußisch Blau und Cobalt zahlreiche brauchbare grüne, unter anderen ebenfalls für die Ferne sehr geeignete Töne. Wunderbar schön, zart und weich sind die grauen Töne, welche man aus Cobalt, Rosa Krapp und wenig Neapelgelb darstellt und welche besonders für neblige Effekte, schwüle Atmosphäre und ziehende Nebel in Waldungen geeignet sind. In der Landschaft dient es auch für helle Lichter der Laubpartien und im Stillleben für die gelben Metalle. Die nach Orange neigende Nüance liefert mit Weiß gemischt sehr helle, klare, sonnige Töne. Man gebrauche die Vorsicht es mit keinem stählernen oder überhaupt keinem metallenen Spachtel in Berührung zu bringen, indem es aldann leicht die Farbe verändert und grün wird. In der Carnation dient es für die Reflexe auf der Schattenseite.

Jaune brillant.

Jaune brillant, welches in einer helleren und einer dunkleren Nüance vorkommt, steht in der Färbung dem Neapelgelb sehr nahe, aus dessen Mischung mit Weiß und Schwefelkalium es entstanden ist. Es ist eine neuere Modefarbe und zur Zeit sehr beliebt, besonders für helles glanzvolles Colorit, in welchem es oft als Ersatz für Weiß Anwendung findet.

Gelber Ocker.

Der in zwei Nüancen Nr. 1 und 2 vorkommende, etwas langsam trocknende gelbe Ocker, auch lichter und hellgelber Ocker genannt, ist als unentbehrliche, permanente Farbe von vielseitigster Brauchbarkeit zu bezeichnen und um so mehr, als er mit allen Farben gemischt werden kann, ohne angegriffen zu werden oder selbst andere Farben anzugreifen. Er macht sich vorzugsweise in Ferne und Mittelgrund nützlich, theils weil sein Gelb ein gebrochenes ist, theils weil er schwach deckt. In schwachen Tönen ist er von großer Schönheit und bringt das herrschende Licht in das Bild, da er in Mischung mit Rosa und braunem Krapp, mit gebranntem hellem Ocker, Indisch Roth und Zinnober jeden nur wünschenswerthen warmen Ton für die Lichter von Luft, Wasser, Wolken, Bergen, Gebäuden, Felsen, Steinen, Bäumen ꝛc. hervorbringt. Ein sehr schönes, luftiges Grau entsteht bei Zusatz von ein wenig hellem Ocker zu der Mischung von Cobalt mit Rosa Krapp. Mit Cobalt, Berliner Blau, Ultramarin* oder Indigo gemischt liefert er eine Reihe sehr weicher, ruhiger brauchbarer Töne für das Grün der Ferne wie des Mittel- und Vordergrundes, welchen man, um sie etwas zu brechen, ein wenig Krapp oder gebrannten hellen Ocker zusetzen kann. Je nach dem Ueberschuß des Blau oder Gelb lassen sich so eine Unzahl von

* Unter Ultramarin ist durchgängig in diesem Werke das nach der chemischen Analyse des echten, fabrizirte künstliche Ultramarin — French Blue — verstanden.

Tönen darſtellen. Mit wenig Indigo gemiſcht liefert er ein für Weidenbäume ſehr paſſendes Grün, welches auch im Vordergrund angewendet werden kann. Für ſich allein wie in Miſchung mit Zinnober, Engliſch Roth, Schwarz und gebrannter Sienna liefert der helle Ocker ſchließlich ſehr geeignete Töne für Vieh, Schiffe, Segel ꝛc. Bemerkenswerth iſt noch, daß mit Roth oder Weiß gemiſcht der hellgelbe Ocker nichts von ſeinem Glanze einbüßt.

Dunkler gelber Ocker.

Unter den Begriff dunkler gelber Ocker fallen eine Anzahl dem lichten Ocker nahe verwandter etwas kräftigerer Ockerarten, welche da Anwendung finden, wo, wie in energiſcheren Schatten, der hellgelbe Ocker zu ſchwach iſt. Hierher gehören, der Römiſche Ocker, der Goldocker, der Mittelocker, der Steinocker, die Italieniſche Erde und einige andere künſtliche Eiſenfarben, welche meiſt etwas raſcher trocknen als der hellgelbe Ocker, aber zum Nachdunkeln neigen und mit Weiß gemiſcht entſchieden ſtumpfer im Ton werden. Den brillanteſten Ton beſitzt der Goldocker, welcher durch keine andere Farbe zu erſetzen iſt. Er iſt etwas transparenter als der hellgelbe, ſteht in der Farbe der rohen Sienna nahe, dunkelt aber am meiſten. Er dient zu lebhaftem, reinem, halb transparentem Grün und liefert zahlreiche helle ſonnige Töne. Ihm ſchließt ſich der römiſche Ocker an, ein tiefes ſtark gebrochenes und mehr deckendes Gelb, von weniger klarem Ton, welches hauptſächlich für ſanfte, tiefe grüne Töne des Mittelgrundes, ſowie

für Architektur, farbiges Segelwerk ꝛc. Anwendung findet. Mit Schwarz liefert er viele sehr brauchbare Töne für Mauern und Felsen, welche durch Zusatz von **Rose Madder** noch mehr nüancirt werden können. Im Ganzen ist er entbehrlich.

Aehnlich verhalten sich die übrigen Ockerarten, so Mittelocker und **Ochre de Rue**, letzterer weniger transparent und brauner im Ton als hellgelber Ocker, während Steinocker mehr ins Grünliche sticht. Mit Berliner Blau liefern sie brauchbare grüne Töne und mit Schwarz und Braunroth geeignete Töne für Terrain. Sämmtliche Ocker sind als Eisenoxydpräparate dauerhaft.

Rohe Sienna.

Ein vorzugsweise zu Lasuren geeignetes, schönes, warmes, gebrochenes permanentes Gelb, welches leider, besonders in consistenteren Tönen, stark nachdunkelt. Die grünen sonnigen Töne, welche es mit Blau liefert, sind alle gut und für gewisse Stimmungen, auch für Ferne, sehr brauchbar. Mit Cobalt oder Ultramarin gemischt lassen sich sehr natürliche Farben für Seewasser gewinnen, welche durch Zusatz von etwas braunem Krapp noch sanfter werden. Für die Behandlung von Flüssen und Bächen ist es sehr werthvoll, sowohl allein, als mit anderen Farben, je nach dem Tone des Wassers. Mit braunem Krapp gemischt erhält man prachtvolle tiefe, dunklem Bier ähnliche, transparente Töne, mit Van Dyk-Braun transparente grünbraune, während mit Zusatz von Ultramarin oder Indigo für die dunklen Töne

der Vegetation unter Waſſer ſehr geeignete Farben herzuſtellen ſind. Als Laſurfarbe iſt Sienna ſehr dienlich zur Erhöhung der Töne der Vegetation des Mittelgrundes.

Indiſch Gelb.

Das indiſche Gelb wird aus Kameelurin bereitet und iſt eine ſehr dauerhafte, ſchöne, kraftvolle Farbe von tiefem Ton, weshalb es auch für Draperien und Figuren ſehr geſchätzt iſt. In ſehr dünnen, zarten Tönen findet es Verwendung bei Sonnenauf- und Untergang; dagegen paßt es, ſeiner intenſiven Farbe wegen, nicht in Miſchungen von Grau für Schatten und Wolken. Sehr dienlich iſt es für Lichter mit goldenem Schimmer, nach Umſtänden mit Roſa Krapp erwärmt, ſowie auch zu Laſuren, da es durchaus nicht deckt und daher auch zum Impaſtiren nicht taugt. Beſonders prachtvoll macht ſich die Laſur über gelben Ocker, welch letzterer wie auch Neapelgelb durch Miſchung mit Indiſch Gelb in der Farbe ſehr bedeutend erhöht werden kann. Zuſatz von hellem Ocker, Umbra, gebrannter Sienna, gebrannter Umbra, Van Dyk-Braun oder braunem Krapp ſtimmt, je nach dem gewünſchten Ton, den Glanz der Farbe herab. Indiſch Gelb in Miſchung mit gebrannter Sienna und Ultramarin (Indigo) oder mit Van Dyck-Braun und Ultramarin liefert die verſchiedenſten Töne für das Grün der Bäume. Mit gebrannter Umbra oder braunem Krapp gemiſcht liefert das indiſche Gelb ſehr warme und tiefe Töne für Drucker, welche durch Zuſatz von etwas Ultramarin im Tone herabgeſtimmt

werden können. Dieſe Töne eignen ſich vorzugsweiſe für tiefe Schatten unter Moos, Steinen und unter dunkeltönigen erdigen Ufern, Abhängen und Terrain-Einſchnitten. Man vermeide zu viel Blau zuzuſetzen, da der Ton hiedurch zu kalt würde und alle tiefen Schatten in warmem Ton gehalten werden müſſen.

Cadmium.

Von dieſer ziemlich gut trocknenden Farbe hat man in neueſter Zeit fünf Nüancen in den Handel gebracht, welche ſich zwiſchen Citrongelb und Orange bewegen, deren erſtere und letztere aber hier nicht in Betracht kommen. Am häufigſten Verwendung findet die ältere dunklere Sorte, von ähnlicher Farbe wie das indiſche Gelb. Cadmium iſt die intenſivſte und leuchtendſte der gelben Farben, dabei dauerhaft und miſcht ſich auch gut mit anderen Farben. Angenehme Töne liefert die Miſchung mit Weiß. Ihre charakteriſtiſche Eigenſchaft, das gelbe Licht, ſowie ihr leichter Auftrag machen ſie für Morgen- und Abendhimmel beliebt. In letzterem iſt ſie unerſetzlich, jedoch laſſe man ſich durch ihren feſſelnden Glanz nicht verführen, zu verſchwenderiſch damit umzugehen. Sehr am Platze iſt ſie als Begleiterin einer blutrothen Sonne; dabei habe man indeſſen immer im Auge, daß ſolch ungebrochene Farbe ſtets nur ſehr kleine Theile des Himmels einnimmt und die hellſten Lichter ebenfalls nur kleine Dimenſionen haben. Sehr werthvoll iſt Cadmium für Draperien. Mit Weiß gemiſcht liefert Cadmium glanzvolle hochgelbe

Töne und mit Blau oder Schwarz ein lebendiges Grün. Mit Roth gemiſcht liefert es jeden Ton von Orange und mit den verſchiedenen Blau ſehr ſchöne grüne Töne, von welchen beſonders die Miſchung mit Ultramarin ſehr natürliche Töne für Seewaſſer liefert. Für das Grün der Vegetation iſt Cadmium ſehr geeignet, und findet es auch in der Herbſtlandſchaft für gelbes Laub und überall, wo ſonnverbrannte Gräſer und dürre Stellen zu geben ſind, recht geeignete Verwendung. In Miſchung mit hellgelbem Ocker kann es für die beleuchtete Seite ferner Gebirge benutzt werden und ein ſehr kleiner Zuſatz zu Weiß für glänzende Lichter macht ſehr gute Wirkung und verhindert das kreidige Ausſehen. Mit kupferhaltigen Farben darf es nicht gemiſcht werden. Im Dunkeln dunkelt Cadmium nach, erhält aber im Licht bald die frühere Färbung wieder. Die hellfarbigen Schwefelverbindungen ſind jüngeren Datums. Beſonders ſchöne, reine, warme Töne liefert das helle Cadmium.

Gelber Ultramarin.

(Lemon Yellow.)

Das engliſche Zitrongelb, eine bei Schönfeld gelber Ultramarin genannte, aus chromſaurem Baryt beſtehende Farbe, bietet ein ſehr blaſſes, dauerhaftes, etwas deckendes Gelb, welches trotz ſeines blaſſen Tones dennoch von überraſchender Kraft iſt. Seine Anwendung verlangt daher Vorſicht, da bei Nichtbeachtung ſein durchdringender Ton ſich in höchſt unerfreulicher Weiſe bemerkbar macht. Wo ſanfter

Sonnenſchein das Gebirg oder ferne Wälder beleuchtet, wirkt es ſehr gut. Mit Smaragdgrün erhält man ſehr reine, helle, glanzvolle Töne für gelegentliche Laſuren von Grasflächen oder für die hellſten Lichter auf Gras, Draperien ꝛc. und mit Cobalt liefert es eine treffliche Laſurfarbe für ferne Wieſen. Obgleich ſeine Anwendung eine beſchränkte iſt, ſo iſt dieſelbe doch in manchen Fällen von bedeutender Wirkung.

Aureolin.

Ein neueres, ſehr reines, glanzvolles, transparentes, ſelbſt in den lichteſten Tönen noch permanentes Gelb, welches in der Farbe dem Gelb des Sonnenſpectrums am nächſten ſteht. Unentbehrlich iſt es gerade nicht, allein ich mache doch darauf aufmerkſam, daß alle Töne, in deren Miſchung es enthalten iſt, ſich durch ungemeine Friſche, Glanz und Reinheit auszeichnen. Das Grau aus Cobalt, braunem oder Roſa Krapp, Aureolin und Weiß iſt äußerſt zart und für transparente, weiche Lufttöne ſehr geeignet, und kann dieſes herrliche Grau durch andere blaue Farben vielfältig variirt werden. Wo für das Grün der Vegetation des Vorder- und Mittelgrundes größere Friſche oder glanzvolle Wiedergabe verlangt wird, wirken die Miſchungen mit Blau unvergleichlich. Für das tiefe Grün der Ferne iſt es dagegen, ſeiner Leuchtkraft wegen, weniger angenehm; doch liefert die Combination von Cobalt, Aureolin und Sepia oder Roſa Krapp ſehr angenehme zarte Töne für ferne Bäume in ſchwachem Licht oder bei dämpfiger Atmoſphäre. Als Farbe für Dra-

perien ist es unersetzlich. Besonders werthvoll und nützlich ist es in Mischung mit gebrannter Sienna und Indigo oder Ultramarin — mit Indigo — mit Van Dyk-Braun und Indigo oder Ultramarin — mit Chromoxyd — mit gebrannter Umbra — mit Sepia — mit Smaragdgrün — mit braunem Krapp — mit Sepia und Cobalt — mit Rosa Krapp und Cobalt — mit hellem Englisch Roth und Cobalt oder Indigo und mit Rosa Krapp.

Die übrigen in Katalogen und im Handel vorkommenden gelben Farben sind für unsere Zwecke entbehrlich und zum Theil höchst undauerhaft. Unter die ersteren gehören beispielsweise die hellen Nüancen des aus Krapp bereiteten Laque Robert, — Nr. 5 hellgelb, Nr. 6 dunkelgelb — Marsgelb, ein schöner warmer nach Orange neigender, glanzvoller permanenter Ocker, sowie Gummigutt — unter die letzteren: Mineralgelb, Casselergelb, Schüttgelb, die gelben Lacke, Italian Pink, das Japanische Gelb — sowie die verschiedenen Nüancen von Chromgelb und Stil de grain. jaune. Chromgelb, dessen brillante Farbe Anfängern sehr begehrlich erscheint, liefert bei nicht äußerst vorsichtiger Behandlung ungemein rohe und unangenehme Effekte. Es hat aber noch die weitere störende Eigenschaft, daß es alle mit ihm gemischten Farben verändert, weßhalb es zu meiden ist, und umsomehr, als es durch Cadmium oder durch Lasuren mit Indisch Gelb und anderen gelben Farben vollständig zu ersetzen ist. Die oben als undauerhaft bezeichneten Mineralfarben fallen sehr bald ins Braunschwärzliche, während die Pflanzenfarben verblassen.

Orange.

Allgemeines. Orange iſt eine ſekundäre Farbe und bildet den Uebergang von Gelb zu Roth, aus welchen beiden Farben ſie zuſammengeſetzt iſt. Je nachdem die eine oder andere derſelben in der Combination vorherrſcht, läßt ſich eine lange Reihe von Uebergangstönen bilden. Ihr Charakter iſt Wärme, welche mit Zunahme des Roth ſelbſtverſtändlich geſteigert wird. Da Blau an der Zuſammenſetzung von Orange keinen Antheil hat, ſo iſt es deſſen Complementärfarbe und wirkt daher zerſtörend auf dieſelbe, was bei Anlage von Abendhimmeln zu beherzigen iſt.

Gebrannte Sienna.

Die gebrannte Sienna, welche jetzt in zwei Nüancen, einer roth- und einer dunkelbraunen hergeſtellt wird, iſt eine unentbehrliche, dauerhafte, gut trocknende Farbe von großer Transparenz und Tiefe, welche allen Miſchungen für das Grün und Braun der Vegetation eine natürliche, angenehme Wärme verleiht und mit Weiß gemiſcht ſonnige Töne liefert. Ich berückſichtige hier nur die gewöhnliche rothbraune Nüance. In Miſchung mit Ultramarin erhält man zahlreiche kalte und warme, graue Töne für dunkle Interieurs und Hintergründe mit Figuren; welche ſowohl Feinheit wie Tiefe beſitzen. Dunkle Räume und Ecken, Thorwege und dergleichen übergeht man mit transparenten Tönen dieſer Combination und erhält man ſo einen ſehr tiefen, aber doch transparenten Schatten.

Mit Schwarz erhält man sehr schöne braune und mit Neutraltinte eben solche für Schiffe und Boote sehr geeignete Töne. Für Architekturmalerei ist die gebrannte Sienna sehr werthvoll, denn in Combination mit Rosa Krapp und Cobalt oder mit Cobalt und Crimsonlack, oder mit Ultramarin und Rosa Krapp, oder mit Indigo und Crimsonlack erhält man endlose Verschiedenheiten von an Gebäuden, aber auch an Wegen und Ufern vorkommenden Tönen. Für alle Markirungen und Drucker von tiefem und sehr warmem Tone findet gebrannte Sienna in Mischung mit Crimsonlack und Ultramarin oder Indigo, dick aufgesetzt, erfolgreiche Anwendung. Bei dieser Gelegenheit mögen einige Worte über tiefe Stellen und Drucker eingefügt werden. Kein Strich oder Punkt, er möge noch so dunkel und tief in der Farbe sein, darf sich dem Beschauer eines Bildes als *schwarzer* Fleck bemerklich machen. In der Natur kommt derartiges nicht vor, sondern nur Schattenwirkungen, welche dem Auge überhaupt keine Farbe zeigen. Alle sehr dunkeln Stellen müssen daher *warm* im Tone gehalten werden, andernfalls sie an Transparenz verlieren und dem ganzen Bilde eine unangenehm wirkende Kälte geben. — Für die Mischungen von Grün ist die gebrannte Sienna in der Landschaft durch keine andere Farbe zu ersetzen, einerseits ihrer Transparenz, andererseits ihres kraftvollen Tones wie ihrer angenehmen Verarbeitung wegen. *Besonders* werthvoll für Laubwerk aller Art ist sie in Combination mit Indisch Gelb und Blau (Indigo, Ultramarin oder Cobalt). Zusatz von Sepia zu diesem Grün liefert feine olivenfarbige neutrale Töne. Auch als Lasur-

farbe ist gebrannte Sienna sehr werthvoll, besonders für Grün, Herbstlaub und Rasenflächen, aber auch überall da im Vorder- und Mittelgrund, wo man einen warmen, kräftigeren Ton geben will. Sie dunkelt etwas nach.

Mars-Orange.

Ein ziemlich gut trocknender, sehr schöner, permanenter, transparenter und tieftöniger künstlicher Eisenocker, welcher ungeachtet vieler vortrefflicher Eigenschaften wenig verbreitet ist. Er bietet glanzvolle Töne für Abendhimmel und beleuchtete Berge, Felsen und Wege. Für Grün ist er nicht brauchbar. Im Ton weicht er von der vorigen Farbe ziemlich ab, schließt sich entschiedener an Roth an, und ist auch nicht ganz so transparent.

Brauner Ocker.

Ein rasch trocknendes permanentes, dunkelbraunröthliches, in der Landschaftsmalerei sehr nützliches Gelb, welches besonders allein, oder in Mischung mit braunem Krapp für sandigen Vordergrund zu empfehlen ist und mit Indisch Gelb einen tiefen, glanzvollen Ton von großer Kraft für Herbstlaub liefert. Alle Mischungen mit anderen Farben ergeben brauchbare ruhige Töne.

Orange-Zinnober.

Der Orange-Zinnober ist eine langsam trocknende, permanente und unter Umständen sehr nützliche, dabei aber

entbehrliche Farbe von glühendem Tone. Er theilt die Eigenschaften der sonstigen Zinnoberfarben und findet hauptsächlich Anwendung für Draperien und Fleischtöne der verschiedensten Nüancen, für letztere in Mischung mit Weiß, welche Combination auch sehr zarte, in der Luft brauchbare Töne liefert.

Cadmium-Orange.

Ein herrliches, kraftvolles permanentes Orange von angenehmem Ton, welches überall, wo glanzvolle reine warme Töne verlangt werden, angewendet werden kann.

Von den übrigen entbehrlichen Orange-Farben will ich nur erwähnen, daß der gebrannte römische Ocker der gebrannten Sienna in Ton und Tiefe zwar sehr ähnlich ist, letztere Farbe aber nicht zu ersetzen vermag, da ihm die nöthige Transparenz abgeht. Mehr in's Rothbraune nach braunem Krapp zu fallen Gebrannte Italienische Erde und Laque Robert Nr. 7, ein Krapppräparat, welches im Ton an Mischungen von Crimsonlack mit Brown Pink (Stil de grain brun) erinnert.

Roth.

Allgemeines. Roth tritt stark vor. Gelb hebt seinen warmen Ton und mit Blau sinkt er ins Kalte. Als energische Farbe ist Roth jedoch weder durch Gelb noch durch Blau sofort zu verändern und bleibt gegen diese Farben lang in

entſchiedenem Uebergewicht. Durch Zuſatz von wenig Blau geht Roth in das ſogenannte Carmoiſin über, eine, hohe Pracht mit großer Tiefe vereinigende Farbe. Mit weiterem Zuſatz von Blau werden die Töne unruhiger und fallen dann in Violett. In ſekundären Farben iſt Roth bei der Zuſammenſetzung von Orange und Violett betheiligt, fehlt aber in Grün, deſſen Complementärfarbe es iſt. Die bedeutende Wirkung von Roth in einer Wald- oder Wieſenlandſchaft iſt durch keine andere zu erſetzen, aber man laſſe ſich nicht hierdurch veranlaſſen, in ſolchen Motiven zu verſchwenderiſch damit umzugehen, da deßfallſiger Mißbrauch die Lufttöne vernichtet.

Engliſch Roth.

Dieſe permanente, gut trocknende Farbe wird aus dem feinſten hellen Ocker gebrannt und iſt weniger ein abſolutes Roth, als vielmehr ein ſehr tiefes, gebrochenes Orange. Sie kommt in zwei Nüancen, hell und dunkel vor, deren erſtere das engliſche **Light Red** iſt, welches ich hier auch ganz vorzugsweiſe berückſichtige. Für Gebäude, Draperien und Vieh iſt ſie für ſich allein oder mit Weiß, hellem Ocker oder Braun gemiſcht, oft mit Vortheil zu verwenden, während ſie in Miſchung mit Cobalt oder Ultramarin ſehr ſchöne, luſtige Töne liefert, welche ſich für zarte, neblige, dämpfige Effekte, ſowie für Schönwetter-Wolken eignen. Durch Zuſatz von etwas Roſa Krapp zu dieſem Grau fällt es mehr ins Purpurne und eignet ſich mehr für Ferne und Wolken überhaupt. Mit Indigo erhält das Grau einen grünlichen Ton (Laſuren von

hell Engliſch Roth über Blau geben ebenfalls einen warmen grünlichen Ton) und mit mehr Indigo erhält man eine für getrene Darſtellung von Regenwolken ſehr brauchbare Farbe. Die verſchiedenen Combinationen mit letzterem ſind übrigens ſämmtlich als Schattentöne für Gebäude, Steine, Wege und dergleichen ſehr zu empfehlen. Auch für das Grün in Ferne und Mittelgrund läßt ſich hell Engliſch Roth gut verwenden, in Miſchung mit Blauſchwarz und **Brown Pink** auch für Vordergrund und die Combination hell Engliſch Roth, Indigo und gelber Ocker liefert ein ſehr brauchbares graues Grün für Darſtellung von Kiefern, welches, je nach der größeren oder geringeren Menge der letzteren Farbe, im Tone gehoben oder gemildert werden kann. In der Carnation findet das helle Engliſch Roth zur Darſtellung der Fleiſchtöne und Schatten ebenfalls erfolgreiche Anwendung. Dünne Laſuren von hell Engliſch Roth über Wolken und deren Lichter wirken oft ſehr zart und fein.

Anſtatt des hellen Engliſch Roth können auch die im Toue ſehr ähnlichen Farben, gebrannter lichter Ocker, gebrannter Mittelocker, gebrannter Goldocker, Venetianiſch Roth und Rother Ocker, ebenfalls Eiſenoxyde, in derſelben Weiſe benutzt werden. Ich gebe jedoch dem hellen Engliſch Roth den Vorzug, da ſein Ton etwas mehr in's Gelbliche neigt. Aehnlich, aber etwas ſtumpfer in der Farbe iſt das für Carnation brauchbare Neapelroth, welchem ſich Kaiſerroth von ſehr warmer Farbe und das in's Braune neigende Braunroth, ebenfalls Eiſenoxydfarben, anſchließen, die mit Weiß und anderen Farben gemiſcht, für feſte, leuchtende Töne in der Carnation Verwendung finden.

Zinnober.

Zinnober iſt das intenſivſte Roth und wird in mehreren Nüancen fabrizirt, welche als Patent Zinnober, der dunkelſte, Chineſiſcher Zinnober, Carmin-, Berg- und Scharlach-Zinnober im Handel vorkommen. Am meiſten gebräuchlich iſt der Chineſiſche, auch Vermillon genannt, von nach Carmin neigender Farbe, welcher für die Carnation durch keine andere Farbe erſetzt werden kann und hier mit Weiß oder mit hellgelbem Ocker gemiſcht, die verſchiedenſten friſchen roſigen Töne liefert. Mit Roſa Krapp oder Carminlack gemiſcht, oder mit dieſem laſirt, wird ſein roſiger Ton noch erheblich geſteigert. Außerdem dient er vorzugsweiſe für Draperien, iſt aber zu allen rothen Gegenſtänden, namentlich Ziegeln, Backſteinen, Schiffstheilen ꝛc. ſehr brauchbar. Rein wird er ſelten benutzt. In der Landſchaft wird er mit ſehr ſchöner Wirkung in Miſchung mit Indiſch Gelb, Roſa Krapp ꝛc. für glänzende Abendhimmel, und in Miſchung mit Blau und Weiß für Ferne und Wolken aller Art verwendet. Beſonders ſchöne luftige, graue Töne liefert die Miſchung einer geringen Quantität von Zinnober mit Cobalt. Schließlich liefert Zinnober in Combination mit Blauſchwarz und gebrannter Sienna äußerſt naturwahre Töne für roſtiges Eiſenwerk jeden Grades.

Roſa Krapp.

Der Roſa Krapp iſt eine äußerſt haltbare, ſehr werthvolle und unentbehrliche, roſenrothe Farbe, welche früher durch Münchener-, Florentiner-, Carmin-, Scarlet-, Cäſar-, Crimſonlack und ähnliche flüchtige Cochenillfarben erſetzt wurde. Was daher früher mit letzteren Farben, beſonders in helleren Tönen, gemalt wurde, hatte keinen Beſtand; daher die vielen verblichenen Gemälde aus früheren Zeiten. Der Roſa Krapp kommt in verſchiedenen Nüancen, hellroſa (Pink Madder) roſa, dunkelroſa und rose dorée vor. Hieran reihen ſich der warm hellrothe Bettkober Krapplack und der weniger roſige und transparente Steiner'ſche Lack. Den Anfängern genügt der Roſa Krapplack Nr. 2. Die Anwendung von Roſa Krapp eingehend zu erörtern iſt eine überflüſſige Aufgabe, da dieſe Farbe faſt überall Anwendung findet, beſonders aber in den zarten Tönen der Luft, des Waſſers und der Schatten, wo ſie gewöhnlich in Miſchungen mit Cobalt oder mit Cobalt und gelbem Ocker benutzt wird, und zwar nur in zarten Tönen. Für tiefe und kraftvolle Töne iſt Roſa Krapp nicht geeignet und muß in ſolchen durch dunkeln oder braunen Krapp erſetzt werden. Für Laſuren über Grün gilt das bei rothbraunem Krapp Erwähnte. In Fällen, wo Roſa Krapp zu hell iſt, kann man ſich auch des mittleren Krapps Nr. 5 bedienen, oder des dunkeln Nr. 6, welcher dem Crimſonlack im Ton nahe kommt.

Rothbrauner Krapp.

Rothbrauner Krapp ist ein permanentes Krapp-Präparat von sehr tiefer und dunkler, blutrother, ins Braune fallender Farbe, welches gut trocknet, angenehm zu verarbeiten ist, eine Unzahl warmer Schattentöne, sowie die zartesten Wirkungen hervorzubringen geeignet ist und besonders in gesättigten, tiefen Tönen des Vordergrundes und in allen dunklen Stellen äußerst brauchbar ist. Mit Cobalt oder Ultramarin und Weiß gemischt erhält man sehr zarte nach Belieben kalte oder warme Töne für Wolken, Ferne und Schatten von etwas tieferem Charakter als diejenigen, welche mit Rosa Krapp erhalten werden. Sehr schöne Schattentöne für Gebäude, Boote, Felsen, Steine ꝛc. erhält man aus der Mischung mit Umbra und Cobalt, welche sich besonders durch luftigen Ton auszeichnen und die Mischung mit Blau und Gelb liefert feine Töne für Herbstlaub. Dünne Lasuren von Rothbraunem Krapp über Grün geben letzterem nicht selten einen sehr feinen Ton, was bei der schwierigen Wiedergabe feiner grüner Töne sehr werthvoll ist.

Purpur Krapp.

Der Purpur Krapp ist permanent, von feinem, tiefem Ton und gebrochener, schon etwas in's Blaue fallender Farbe. In leichten wie tiefen Tönen ist er gleich nützlich, obgleich nicht gerade unentbehrlich. Für röthlichgraue Schatten in Architekturen paßt er in Combination mit Blau oder Schwarz

und Gelb, welche Combinationen auch sehr natürliche Töne für alte, verwitterte Strohdächer liefern. Als sehr schöne Schattenfarbe kann ich namentlich Indigo, Purpur Krapp und Sienna in Mischung empfehlen und als schöne tiefe und durchsichtige Combination für Interieurs und dunkle Ecken ꝛc.: Purpur Krapp, Gebrannte Sienna und Brown Pink. Für Lasuren über Grün gilt das bei dem rothbraunen Krapp Gesagte.

Die Krappfarben im Allgemeinen betreffend bemerke ich noch, daß solche sämmtlich transparent, von sehr reiner Farbe und dabei äußerst haltbar sind. Mit Cappah Braun und Gebranntem Umbra liefern sie warme Schattenfarben.

Crimsonlack.

Dies ist zwar weder eine dauerhafte noch schnell trocknende, aber wo starke, tiefe Töne erforderlich sind, dennoch sehr brauchbare Farbe, und umsomehr in Combinationen mit anderen Farben von Tiefe des Tons zu empfehlen, als sie in diesem Fall in Bezug auf Haltbarkeit wenig gefährdet ist. In zarten Tönen dagegen ist sie gänzlich zu meiden, da solche schon nach kurzer Zeit erblassen. Ihr eigentliches Feld sind die dunkelsten Stellen und die warmen, tiefen Drucker in Architektur, Felsen, Baumstämmen ꝛc. Ueberall überhaupt, wo starke, tiefe und warme Farbe verlangt wird, findet sie ausgezeichnete Verwendung. Besonders häufig benutzt man sie in dicker Mischung mit Brown Pink und Ultramarin für diese Zwecke, und mit gebrannter Sienna mit oder ohne Zusatz

von Ultramarin erhält man eine sehr kräftige, heiße Farbe für Rindvieh, Pferde ꝛc., wie auch für Draperien. Alle dem Crimsonlack ähnlichen Lacke von zum Theil sehr verführerischer Farbe sind zu meiden, da sie sämmtlich nicht haltbar sind.

Indisch Roth.

Dieses gut trocknende, hell und dunkel vorkommende, etwas deckende, tiefe, gebrochene Roth, welches angeblich in Bengalen aus sehr reinem, natürlichem Eisenoxyd bereitet wird, ist eine sehr starke Farbe und dient in Combination mit Indigo oder Cobalt namentlich für dunkle, neutrale Schatten, fernes Gebirg, schwere Regen- und Gewitterwolken, sowie für die tieftönigen Wolken bei Sonnenuntergängen, bei welch letzteren sie überdies weitere Anwendung findet. Für die genannten Zwecke ist sie sehr werthvoll; für andere dagegen kann sie durch Rothbraunen Krapp ersetzt werden.

In Ton und Schwere stehen dem Indischen Roth nahe das Persische Roth, sowie das aus geglühtem Eisenvitriol erhaltene Mars-Roth. Ersteres fällt mehr in's Braune, letzteres mehr in's Rothe. Noch mehr nach Braun und nebenbei noch nach Violett neigt das schwere, stumpfe Caput mortuum, welches aus den Rückständen bei Fabrikation der Nordhäuser Schwefelsäure oder aber aus Eisenoxyd gewonnen wird.

In den Farbenkatalogen kommen noch eine große Anzahl entbehrlicher rother, theils guter, haltbarer — wie verschiedene weitere Krapp- und Zinnober-Präparate — theils aber auch sehr flüchtiger Farben vor. Zu warnen ist namentlich vor einigen zu letzterer Klasse gehörenden, wie Carmin, Purpurlack, Münchner Lack, den rothen Lacken überhaupt, Scarletlack und Indian Purple, von welchen jedoch letztere Farbe in tieferen Tönen wie Crimson Lack verwendet werden kann.

Was die übrigen Krappfarben betrifft, so kommen solche zwar für die Landschaft nicht in Betracht, sie können aber zum Theil für besondere Effekte in Staffage, in Stillleben und besonders für Draperien, wo ein recht tiefes Roth erwünscht ist, Anwendung finden, da sie mit großer Tiefe hohe Pracht vereinigen. Hierher gehören der dem Rothbraunen Krapp nahe stehende, noch leuchtendere, etwas hellere und ein wenig röthere Rubens-Krapp, sowie der Laque Robert Nr. 1 bis 4.

Zwischen dunklem Krapp und dem gebrannten Karmin stehen Krappkarmin, Madder Carmine, während Schönfeld's Braunrother Krapp sich im Tone auffallend den Eisenfarben, Englisch Roth ꝛc., nähert, deren Van Dyk-Roth — dunkler, geglühter Eisenvitriol — dagegen sich wieder entschieden dem rothbraunen Krapp nähert, jedoch etwas brauneren Ton und stumpfere Farbe zeigt. Es ist haltbar, sobald es keinen Carmin, sondern Krapplack enthält. Aehnlich in der Farbe verhält sich das etwas röthere, aber nicht haltbare Pompejanischroth.

An die Eingangs genannten tieftönigen Krappfarben

reiht ſich noch der gebrannte Karmin, eine glühende Farbe von großer Tiefe für Draperien und dunkle Drucker und hier wenig gefährdet, ſobald noch eine dauerhafte Farbe in die Miſchung tritt, wie gebrannte Sienna, Asphalt, Van Dyk-Braun ꝛc.

Hier laſſen ſich auch am Beſten einige Farben von ungewöhnlichem, ins Gelbe fallendem, feinem Tone einreihen, welche auch als Orange gelten könnten, und an Figürlichem gelegentliche Verwendung finden dürften. Es ſind Mennig und **Jaune Capucin**, auch **Laque de Smyrne** genannt, erſtere etwas gelber, letztere etwas mehr ins Rothe fallend, ſehr transparent, aber nicht ganz dauerhaft.

Blau.

Allgemeines. Blau iſt ruhig, kalt und lichtſchwach. Es tritt zurück, ſtimmt alle warmen Töne herab und iſt an der Bildung aller gebrochenen Farben und kalten Töne betheiligt. Es iſt dem Auge angenehm und gibt der Landſchaft im Allgemeinen eine poetiſche Stimmung, doch bemerke man, daß kräftiges Blau bei häufigerem Vorkommen ſehr ſtörend auf die Landſchaft einwirkt. Wo immer zarte, ruhige Töne anzugeben ſind, kommt Blau in Anwendung und ebenſo verdanken dunkle, düſtere Töne ihren Eindruck ſeiner Gegenwart. Durch Contraſt macht Blau alles übrige heiter. Mit Gelb, von welchem es ſofort verändert wird, bildet es Grün, mit wenig Roth Purpur. An der Bildung von Orange nimmt es nicht Theil, daher dies ſeine Complementärfarbe iſt.

Nebeneinander gesetzt bringen beide eine ziemlich starke Wirkung hervor.

In Folge seiner Lichtschwäche ist Blau die Farbe der Ferne, auf welcher Modellirung und Luftperspektive vorzugsweise beruhen.

In der Landschaft sind übrigens die blauen Farben, außer in der Luft oder bei dem Wasserspiegel häufig entbehrlich und in entsprechender Weise durch Mischung von Schwarz und Weiß zu ersetzen.

Aechtes Ultramarin.

NB. Es ist hier das ächte, aus Lasurstein bereitete gemeint. Das in den französischen Farben vorkommende und von Schönfeld und andern Fabrikanten fabricirte „Ultramarin“ gehört unter die folgende Farbe, da dies künstliche, nach der chemischen Analyse des ächten Ultramarin verfertigte Fabrikate sind.

In Reinheit der Farbe und Transparenz wird das ächte Ultramarin, welches selbstverständlich äußerst dauerhaft ist, von keiner anderen Farbe erreicht. Es verarbeitet sich angenehm, trocknet aber langsam. Die theuerste Qualität desselben ist die dunkel kornblumenblaue, von welcher etwa fünf Abstufungen im Ton zu der Ultramarinasche führen. Es mischt sich leicht mit allen Farben und bringt in alle Mischungen etwas Luftiges. Ungeachtet dieser Vorzüge steht der hohe Preis, seiner gerade für Landschaftsmalerei sehr wünschenswerthen Anwendung entgegen, obwohl der Landschafter nur

für die helleren Sorten vorzugsweise Verwendung hat. Für hellere Töne empfiehlt sich indessen weit mehr, die erwähnte dunkle Qualität zu Weiß zu mischen, da hieraus weit leuchtendere Töne entstehen als sie die Ultramarinasche liefert. Aechtes Ultramarin aber für die Untermalung zu gebrauchen, wäre Verschwendung und thut man überhaupt besser, diese Farbe mehr als Lasurfarbe zu verwenden. So untermalt man z. B. einen Himmel am besten mit einem aus Schwarz, Berliner Blau und Weiß, auch mit etwas Zinnober oder Krapplack gemischten graublauen Ton, welchen man bei der Uebermalung mit ächtem Ultramarin lasiren kann. Ein dünner Auftrag über Cobalt gibt der Luft eine beträchtliche Tiefe und der Ferne überhaupt einen leuchtenden Charakter. In Werken von hoher Vollendung und wo in Draperien große Pracht erfordert wird, ist seine Anwendung zu empfehlen; für weniger wichtige Fälle aber ersetze man es durch das gewöhnliche Präparat, welches vollständig ausreicht.

Die bei der Bereitung des Ultramarin bleibenden Rückstände liefern eine sehr schöne blaugraue Farbe von feinem, wärmerem Ton, und, je nach dem Grade der Auslaugung, verschiedener Schattirung, welche als Ultramarin-Asche im Handel vorkommt. Sie ist bei Luft und Ferne ihrer feinen grauen Töne wegen recht erwünscht, da dieselben weit reiner und feiner, als die aus Weiß und Schwarz ꝛc. gemischten, und für Schatten an Gebäuden und in der Landschaft überhaupt sehr geeignet sind.

Ultramarin.

(French Blue.)

Dieſe ſchöne, langſam trocknende, unentbehrliche, kräftige, permanente, im Ton dem ächten Ultramarin ſehr ähnliche, aber weniger transparente und glanzvolle, nach der chemiſchen Analyſe des letzteren bereitete Farbe, iſt ſehr angenehm im Arbeiten und da ſie weit tiefer im Ton iſt als Cobalt, ſo kommt ſie in Anwendung, wo dieſer nicht ausreicht, ſowohl in Luft und Ferne, als im Vordergrunde, beſonders bei Bäumen und Architekturen, ſowie in Draperien. Sie neigt im Tone etwas nach Purpur hin und geringere Qualitäten ändern mit der Zeit etwas ihren Ton, wenn auch nur ſehr ſchwach, indem ſie grauer werden, was indeſſen kaum von Belang iſt. Sie liefert ſehr zartes, wie ſehr ſtarkes Grau, und da ſie Körper und dabei doch Durchſichtigkeit beſitzt, ſo eignet ſich ihr Grau in beſonderer Weiſe für Felſen und Steine. Für Bäume und die Vegetation des Vorder- und Mittelgrundes iſt Ultramarin nicht zu empfehlen, da dieſe Farbe kein ſaftiges friſches Grün liefert und nimmt man bei der Oelmalerei vielfach Berliner Blau, welches hier weit weniger vergänglich iſt, als im Aquarell.

Cobalt.

Ein ſehr raſch trocknendes, ſehr ſchönes, permanentes, zartes und reines, in drei Nüancen vorkommendes Blau, deſſen leichter, angenehmer Auftrag es, abgeſehen von ſeinen aus-

gezeichneten Tönen, dem Maler unentbehrlich macht. Bei Rosa Krapp habe ich bemerkt, es sei überflüssig in eine detaillirte Aufzählung seiner Anwendung einzugehen. Dasselbe gilt auch von Cobalt. Cobalt ist für jeden Ton brauchbar, welcher Blau enthält, ausgenommen jedoch, wo ein dunkles Blau oder große Tiefe und Kraft verlangt wird, in welchem Falle Ultramarin eintreten muß. Cobalt ist auch weniger transparent wie Ultramarin, aber von reinerer Farbe. Mit hell Englisch Roth gemischt erhält man sehr feine und brauchbare Töne für Gewölk und mit Rothbraunem oder Rosa Krapp feine perlgraue Töne. In Luft, Ferne, Wasser, Vegetation (besonders der Ferne), Architektur, Gestein und Boden findet Cobalt allein oder in Combination Anwendung. Für das Grün der Ferne ist Cobalt in Mischung mit lichtem Ocker zu empfehlen. Die oben angegebenen perlgrauen Töne sind als Lasuren sehr geeignet, allenthalben zu warme Töne herabzustimmen. Wo Cobalt zu blau und kalt wirkt, wird sein Ton durch dünne Lasuren von gebrannter Sienna, grüne Erde oder hell Englisch Roth erwärmt. Alle Farben, mit welchen Cobalt gemischt wird, trocknen ebenfalls rasch, besonders aber wo Weiß noch in die Mischung tritt. Auch in geringer Menge Schwarz und Braun zugemischt trocknen diese ebenfalls rasch.

Wohl in Farbe, aber nicht in Haltbarkeit stehen New Blue und Pariser Blau dem Cobalt sehr nahe. Haltbare Farben dagegen sind drei neuere dem Cobalt verwandte Farben, Blau Oxyd, Coelin Blau (Bleu céleste) und Grünblau Oxyd. Erstere und letztere — im Wesent-

lichen Chrom-Cobaltoxyde — gehören zu den theuren Farben. Blau Oxyd ist etwas tiefer im Ton als Cobalt, hat aber einen Stich ins Grünliche, welcher bei dem sehr sanften vorzüglich in Lüften verwendbaren und hier sehr empfehlenswerthen Coelin Blau fast noch etwas ausgesprochener auftritt. Grünblau Oxyd fällt der Farbe nach in die Combination von Ultramarin und Veroneser Grün, (Smaragd Grün), kann aber in Landschaft und Marine für Wasser und gewisse Stimmungen, nebenbei auch in Stillleben Anwendung finden.

Indigo.

Ein gut trocknendes dunkles, ruhiges, permanentes Blau, welches in helleren Tönen sehr weich und ruhig ist, in tiefen aber zu großer Dunkelheit und Schwärze neigt, überhaupt aber in der Oelmalerei weit weniger häufige Anwendung findet, als im Aquarell. Indigo färbt sehr stark und ist daher gemischten Tönen mit Vorsicht zuzusetzen. Für Zwielicht und tieftönige Wolken ist er vorzugsweise geeignet, besonders in Mischung mit Indisch Roth. Mit gelben Farben gemischt, so mit Sienna, lichtem Ocker, Indisch Gelb und Aureolin, liefert er klare, grüne Töne für Vorder-, Mittel- und Hintergrund, allein man verwendet statt seiner lieber Berliner Blau mit etwas Schwarz. Mit rothbraunem Krapp liefert Indigo eine gute Schattenfarbe für Architektur und Gegenstände des Vordergrundes im Allgemeinen.

Berliner oder Preußiſches Blau.

Das Preußiſche Blau iſt eine gut trocknende, tieftönige, glanzvolle, etwas ins Grünliche fallende, in der Oelmalerei ziemlich gut ſtehende Farbe, welche mit verſchiedenem Gelb gemiſcht die verſchiedenartigſten grünen Töne liefert. Rein iſt ſie ihres ſtechenden harten Tones wegen nicht zu verwenden, aber tüchtig mit Weiß, — nur nicht mit dieſem allein — Schwarz, rothem Ocker und Lack gemiſcht, liefert ſie die verſchiedenſten brauchbaren Töne. Auch den Farben für Seewaſſer in geringer Menge zugeſetzt, ertheilt ſie dieſem ein ungemein durchſichtiges, flüſſiges Ausſehen. Für das Grün oder Grau der Ferne oder des Mittelgrundes paßt aber Berliner Blau nicht, ſondern nur ausſchließlich für Vordergrund. Für erſtere müſſen Cobalt oder Ultramarin in die Miſchung eintreten. Das engliſche Präparat ſoll angeblich haltbarer ſein als das deutſche, iſt aber von ſehr ſtumpfem Ton. Für die Luft iſt es nicht zu gebrauchen, dagegen empfiehlt es ſich zu den Miſchungen von Grün.

Was die übrigen blauen Farben betrifft, ſo bemerke ich, daß Antwerpener Blau, Mineral-Blau, Pinkerts Blau und Pariſer Blau, als Eiſencyan-Farben dem Berliner Blau in Farbe und Haltbarkeit äußerſt nahe kommen, von den theuren Farben aber Smalte ein prachtvolles Blau von ſtark ins Violette neigendem Ton repräſentirt, welches für Gewänder empfohlen zu werden verdient. Sein Ton iſt übrigens recht gut durch eine Miſchung aus Ultramarin, Cobalt und Roſa Krapp zu erſetzen.

Grün.

Allgemeines. Grün ist eine aus Gelb und Blau gebildete sekundäre Farbe, welche mit Roth kontrastirt, dem Auge sehr angenehm ist und einen ungemeinen Reichthum der verschiedensten Töne bietet. Grün ist zwar weithin sichtbar, besonders helles, reines Grün, allein schon in geringer Ferne neigt das Grün nach Braun, wie überhaupt die meisten der in der Natur vorkommenden grünen Töne der warmen Seite angehören und die im üppigen Frühlingskleid prangenden Fluren in gebrochener Farbe erscheinen, sobald man sie mit grüngefärbter Seide vergleicht. Je nachdem es mit Roth gebrochen wird, wird sein Ton wärmer oder kälter. Die Darstellung der verschiedenen Töne für die Vegetation ist für den Anfänger vielfach äußerst schwierig, und Feinheit der Farbe kann nur durch lange Uebung neben eingehenden Studien in der Natur erreicht werden. Ohne Roth wirkt Grün selten befriedigend. Auf der Seite nach Gelb hin wirkt es leicht beleidigend; weniger verstimmt es auf der entgegengesetzten Seite als Blaugrün. Die fertigen, d. h. käuflichen grünen Farben sind für die Vegetation meist unbrauchbar und fast alles Grün muß der Maler durch Mischung bereiten. Es gibt jedoch einige grüne Farben, deren Ton durch Mischung nicht oder nicht leicht zu erreichen ist, und welche geeigneten Orts, wenn auch mit anderen gemischt und gebrochen, Anwendung finden. Hierher gehören die folgenden:

Chromoxyd.

Das grüne Chromoxyd ist ein permanentes tieftöniges, deckendes, mattes, aber helles Grün von großer Kraft und Wirkungsfähigkeit. Diese unter Umständen besonders mit Gelb und Weiß gemischt oft imposant wirkende, sehr werthvolle Farbe ist in Deutschland noch sehr wenig bekannt, verdient aber ausgebreitetere Anwendung. Besonders werthvoll ist sie in kalten Schatten und speziell in Mischung mit viel Weiß in großen Massen grünen Laubes von kaltem grauem Ton. Dieses kalte Grün besitzt eine gewisse silberartige Leuchtkraft und macht sich sehr luftig. Seine Anwendung erfordert jedoch Vorsicht, um nicht Farbe ohne Glanz und den Eindruck eines grünen Anstrichs hervorzubringen, was übrigens von der Behandlung jeder starken Farbe gilt. Man lasse sich daher durch den bestechenden Ton dieser Farbe nicht täuschen und bedenke, daß ihre Anwendung nicht allein mit Schönheit, sondern auch mit großer Gefahr verknüpft ist. In Combination mit Indisch Gelb erhält man sehr natürliche, sonnige Töne für Wiesen, Gras und sehr hell beleuchtete Bäume und in Mischung mit Ultramarin und Brown Pink eine sehr brauchbare Farbe für das Grün von Kiefernwaldungen. Lasuren von Chromoxyd über Blau geben diesem einen schönen, grünlichen Ton.

Smaragdgrün.

(Vert Paul Véronèse.)

Smaragdgrün, im Wesentlichen arsenikfaures Kupferoxyd, ist ein lebhaftes, bläuliches, sehr glanzvolles, helles

Grün, welches sofort die Augen auf sich zieht. Wo es angewendet wird, stimmt es durch die Stärke des Contrastes sofort alles übrige Grün im Ton bedeutend herab, wodurch es oft sehr werthvoll wird. Ungemischt wird es gewöhnlich in Draperien, Staffage, an Booten, Flaggen ꝛc. mit großem Effekt angebracht; doch sei man damit, seiner großen Brillianz wegen, sehr sparsam. Mit Indisch Gelb erwärmt, oder mit Cobalt vertieft, oder auch mit gelbem Ultramarin gemischt wird es mit Vortheil verwendet, um in sonnigen Partien kleine Stellen brillanter zu machen. Es kann als permanent betrachtet werden.

NB. Wer französische Farben anwendet, dem rathe ich die „Cendre verte“ statt des französischen „Vert émeraude“ zu nehmen, da letzteres im Tone von obiger Farbe sehr abweicht und mit dem englischen „Viridian“ identisch ist.

Brown Pink.

(Stil de Grain brun).

Ein warmes, langsam trocknendes, gebrochenes, sehr tieftöniges, bräunliches, in's Citrongelbe, zuweilen auch nach Orange neigendes Grün, welches hauptsächlich in den verschiedenen Combinationen für das Grün des Vordergrundes Verwendung findet, wozu seine Transparenz und sein voller, frischer, leuchtender Ton es sehr geeignet machen. Mit gebrannter Sienna liefert es kräftige, warme Töne für Herbstlaub und mit rothbraunem Krapp oder Crimsonlack eine tiefe, heiße Farbe für sehr dunkle Drucker. Sein Gebrauch ist ein sehr ausge-

dehnter. In lichten Tönen ſei man jedoch vorſichtig mit ſeiner Anwendung, da ſeine Haltbarkeit ſehr zweifelhaft iſt. Als Laſur iſt es nicht permanent. Da es jedoch in den meiſten Fällen nur bei tiefen, dunklen Tönen Anwendung findet, ſo iſt hier von einer Veränderung nichts zu fürchten und kann man es in ſolchen getroſt verwenden. Mit Indigo und gebrannter Sienna gemiſcht, erhält man ein ſehr brauchbares warmes Grün.

Grüner Zinnober.

Dieſe aus Berliner Blau und Chromgelb gemiſchte, in drei Nüancen, dunkel, hell und gelbgrün vorkommende, ſtark deckende, aber etwas verdächtige Farbe, welche mitunter ſtark nachdunkelt, aber in der Regel ziemlich gut ſteht, findet in der Landſchaftsmalerei ziemlich ausgiebige Verwendung, beſonders für ſaftiges Grün, obwohl ſie entbehrlich wäre, wenn man die Töne auf der Palette ſelbſt miſchen wollte. Vorzugsweiſe häufig findet der hellgrüne Zinnober Verwendung, da der dunkle zu blau iſt.

Was die ſonſtigen ſehr zahlreichen grünen Farben betrifft, ſo ſind für unſere Zwecke die meiſten theils abſolut unbrauchbar, theils entbehrlich. Allenfalls ließe ſich noch Grüne Erde empfehlen, ein im Weſentlichen aus kieſelſaurem Eiſenoxydul beſtehendes gelbliches Grün von ſchwachem, aber feinem Ton, welches aber als Laſur eine eigenthümliche,

kräftige Wirkung hervorbringt und für die Ferne oder mit rothen Farben gebrochen auch im Vorder- und Mittelgrund zu verwenden ist, aber etwas nachdunkelt. Zu Lasuren in der Landschaft wie für Draperien eignet sich ferner noch das englische „Viridian“, ein kupferhaltiges, vielleicht mit dunklem Permanentgrün und dem ebenfalls sehr haltbaren Vert émeraude identisches, tiefes, bläuliches, dauerhaftes Grün von sehr feinem Ton. — Hooker's Grün ist wie viele andere sehr undauerhaft. Die aus Zinkoxyd und Cobaltoxyd bereiteten dunkles Cobaltgrün und Chromgrün sind beide tiefe, haltbare Farben von eigenthümlichem Tone, welche in Draperien, Stillleben und in Ornamentmalerei hier und da passend verwendet werden können. Cobaltgrün kommt in vier Nummern, hellstes, hell, mittel und dunkel vor. Das helle Cobaltgrün gehört wie auch die dunklen Nüancen des aus borsaurem Kupfer- und Chromoxyd bereiteten Permanentgrün hinsichtlich des Tones in die Mischungen von Vert Paul Véronèse mit Cobalt: Pariser Grün ist ein grelles Papageigrün aus der Combination Gelber Ultramarin mit Vert Paul Véronèse, während Malachitgrün aus Cobalt und Indisch Gelb zu mischen ist. Mineralgrün, arsenikſaures Kupferoxyd, ist zwar permanent, darf aber nicht mit anderen Farben in Mischung kommen und die verschiedenen grünen Lacke sind sämmtlich undauerhaft. Alle diese grünen Farben sind für unsere Zwecke absolut entbehrlich.

Violett.

Allgemeines. Obgleich es keinen natürlichen, violetten Farbstoff gibt, so ist Violett als sekundäre Farbe doch von Wichtigkeit. Es besteht aus Blau und Roth, und da Gelb keinen Bestandtheil bildet, so ist dies seine Complementärfarbe. In der Landschaft sind die violetten Töne mit ihrer reichen Skala vom kältesten Grau bis zum wärmsten Purpur sehr schön. Sie bilden gewöhnlich die Ferne und nehmen an Luft und Atmosphäre hervorragenden Antheil. Im Morgen- und Abendhimmel wirken sie sehr gut, zuweilen sogar großartig, indem sie mit den Orange-Tönen sehr gut harmoniren, mit dem metallischen Glanze des blassen Gelb contrastiren und auf diese Weise Harmonie und Contrast vereinigen. Aus dem Himmel zieht Violett sich über die Ferne, mit der Entfernung aus dem Einfluß der Sonnenstrahlen an Stärke zunehmend. Mit Orange gemischt wird es zu Rothbraun und mit Grün zu Olivengrün.

Die fertigen violetten Farben sind sämmtlich entbehrlich und zu meiden, obgleich einige derselben, wie die violetten Krapplacke und Marsviolett haltbar sind.

Braun.

Allgemeines. Braun gehört mit seinen ruhigen, meist warmen, nicht selten tiefen und glühenden Tönen mehr unmittelbar in den Bereich der Lokalfarben, da in seiner Composition Blau nicht hinreichend vertreten ist, um es für Luft

oder Ferne brauchbar zu machen. Im Vordergrund dagegen ist seine Anwendung eine sehr ausgiebige und je nachdem es in's Rothe, Gelbe oder Schwarze fällt, wirkt es harmonisch oder contrastirend. Der Boden ist, im Allgemeinen wenigstens, mehr oder weniger von brauner Farbe verschiedener Tiefe, und Gebäude, wie zahlreiche andere Gegenstände des Vordergrundes, nehmen mehr oder weniger braune Töne an. Obgleich aber im Vordergrunde Lokalfarbe, dürfen braune Töne dennoch nicht vorherrschen, indem sie alsdann die Atmosphäre vollständig vernichten. Als Combination der drei primitiven Farben ist Braun eine tertiäre Farbe. Alle braunen Farben sind haltbar, aber nicht gerade unentbehrlich, da Braun sehr leicht aus Blau — Ultramarin, Cobalt oder Berlinerblau — Roth — Rosa, dunklem oder rothbraunem Krapp, Crimsonlack oder gebranntem Karmin — und Gelb — einem der helleren Ocker oder Indisch Gelb je nach Verhältniß und Vorherrschen einer der betreffenden Farben in unzähligen Nüancen gemischt werden kann. Je nachdem weniger Blau zugesetzt wird, neigt das Braun nach Roth, bei weniger Gelb nach Violett und bei weniger Roth nach Grün, und eignen sich die aus obigen Farben resultirenden braunen Töne recht gut zu Lasuren. Da die meisten dunklen braunen Farben durchsichtig sind, so mischt man das Braun zur Untermalung aus Schwarz und Rothbraun oder braunem Ocker, oder rothem Ocker.

Umbra.

Rohe Umbra ist das hellste Braun. Es trocknet rasch, neigt in's Citrongelbe, ist von großer Dauerhaftigkeit, deckt

etwas und dunkelt nach. Mit Cobalt liefert es ein grauliches Grün, welches durch Zuſatz von Gelb hellere und reinere Töne für die Vegetation liefert, oder aber durch Roſa Krapp zu einem feinen, noch ruhigeren Grau geſtimmt werden kann. Allein eignet es ſich vorzüglich zur Untermalung der beleuchteten Seiten des Gebirges, wie es ſich auch als Naturfarbe ſehr brauchbar für Wege, Ufer, Felſen und Gebäude erweist. Mit rothbraunem Krapp und Cobalt endlich liefert es viele ſchöne, warme und kalte graue Töne, welche ſich für faſt alle Arten von Schatten eignen.

Gebrannte Umbra.

Gebrannte Umbra, welche ebenfalls raſch trocknet, iſt von tiefem, kräftigem Tone und, mit Ausnahme der Untermalung der Ferne, in ähnlicher Weiſe verwendbar wie die rohe. Mit Indiſch Gelb gemiſcht erhält man einen reichen Ton für Herbſtlaub und mit rothbraunem Krapp oder gebranntem Karmin eine intenſive Schattenfarbe. Mit Indiſch Gelb und Ultramarin liefert gebrannte Umbra ein düſteres, dunkles Grün für dunkle Bäume und mit Ultramarin und Roſa Krapp zahlreiche, ſehr empfehlenswerthe, naturwahre Töne für Mauern, Felſen und Architektur. Dieſe Farbe verarbeitet ſich ſehr angenehm, ſieht aber in großer Tiefe etwas trübe aus.

Van Dyk-Braun.

Dieſe unentbehrliche, ſchwer trocknende, ſehr dauerhafte, markige, tiefe und faſt transparente Farbe — eine bituminöſe Erde — iſt ſehr brauchbar für Vegetation von kälterem Ton, wo ſie mit hellem Ocker und Indiſch Gelb oder mit Brown-Pink gemiſcht, viele wünſchenswerthe, warme und lichte Töne liefert. Wo dunkele, düſtere Töne für Bäume ꝛc. verlangt werden, gibt es keine natürlicheren Farben als die verſchiedenen Miſchungen dieſer Farbe mit Brown-Pink und Ultramarin oder Indigo. Mit Cobalt und Roſa-Krapp gemiſcht erhält man ſehr werthvolle, für Architektur und Vordergrund paſſende graue Töne, ebenſo mit Ultramarin oder Indigo. Allein wird Van Dyk-Braun häufig für letzte Drucker verwendet, wo es ſehr wirkſam iſt; jedoch thut man wohl, je nach dem röthlicheren oder grünlichen Ton etwas Crimſonlack oder Brown-Pink zuzuſetzen. In Combination mit Indigo liefert es klare, neutrale, grüne Töne für Mittelgrund.

Dem Van Dyk-Braun nahe ſtehen Caſſeler-Erde, dieſelbe Farbe aber unrein, und Cölniſche Erde, welche beide ſehr langſam trocknen. Erſtere iſt von großer Tiefe und Transparenz und liefert mit Weiß kältere braune Töne als Van Dyk-Braun. Mit wenig Berliner Blau und gebranntem Karmin gemiſcht, erhält man ein ſehr tiefes Schwarz für ſchwarze Stoffe. Die Cölniſche Erde iſt weit weniger durchſichtig und neigt mehr nach Violett. Auch Cappah-Braun, welches raſch trocknet, ſchließt ſich in Bezug auf Durchſichtigkeit, Leuchtkraft und Tiefe Van Dyk-Braun an.

Gebrannte grüne Erde.

Dieſe ſaftige Farbe bildet den Uebergang von Braun zur Gruppe des gelben Ockers, hat einen dunkelbraunen, in's röthliche ſchimmernden, zuweilen auch grünlichen Ton, und iſt dem Künſtler unentbehrlich. Sie hat zwar wenig Körper, deckt aber dennoch, färbt ſtark und iſt für die Miſchungen des Grün der Vegetation unentbehrlich. Dünn aufgetragen dient ſie auch zu Laſuren. Sie wird auch vielfach zur erſten Antuſchung der Gemälde verwendet und iſt ihrer Wärme und Transparenz wegen hier ſehr zu empfehlen. Sie trocknet etwas ſchwierig.

Preußiſch Braun.

Dieſe ſchöne, ſehr transparente und gut trocknende permanente Farbe, gebranntes Berliner Blau, nähert ſich dem Asphalt, ohne aber deſſen Tiefe zu beſitzen und eignet ſich gut zu Laſuren. Sie kann auch mit anderen Farben gemiſcht werden und dunkelt nicht nach. Sie erfordert bei Laſuren nur ſehr wenig Trockenöl.

Asphalt.

Asphalt beſteht aus einer Löſung dieſes Minerals in Terpentinöl und beſitzt außer ſeiner ſchönen, braunen, warmen Farbe und großen Transparenz eine ganz erſtaunliche Theilbarkeit, ſo daß die dünnſten Laſuren noch farbig ſind,

Sie ist überhaupt mehr als Firniß wie als Farbe zu betrachten und neigt in dickerem Auftrag zu Sprüngen. Sie dient lediglich zu Lasuren für sehr tiefe, dunkle Schatten, in welchen sie ungemein kraftvolle Wirkung äußert, aber der Umstand, daß sie stark nachdunkelt und sehr schwer trocknet, mahnt bei ihrer Anwendung zur Vorsicht. Mit wenig Weiß gibt sie einen wundervollen Schattenton. Mit starkem Trockenöl präparirt heißt die Farbe Bitume. Zu leuchtende Töne aller Art werden sofort durch Asphalt angenehm herabgestimmt. Dem Asphalt nahe steht die mit ähnlichen Eigenschaften begabte, aus gebranntem Elfenbeinstaub fabrizirte Mumie.

Es gibt noch eine größere Anzahl theilweise sehr tieftöniger, leuchtender Farben, welche aber, wenigstens für unsere Zwecke, meist überflüssig sind. Hierher gehören unter anderen: Schönfeld's Brauner Krapp, (Madder-Braun) im Tone der Combination von Brown Pink mit Purpur-Krapp, welcher dem gebrannten Umbra nahe steht, aber leuchtender ist, sodann der nicht sehr haltbare, noch leuchtendere „Braune Lack". Den tieferen Krappfarben nähert sich das aus cyansaurem Kupferoxyd bereitete, sehr schöne, dabei auch sehr brauchbare Florentiner Braun, dessen Ton mittelst Van Dyk-Braun und Crimsonlack gemischt werden kann, sowie das diesem ähnliche Römisch-Braun, ebenfalls cyansaures Kupfer. Florentiner Braun mit Weiß und Zusatz von etwas Schwarz oder Blau eignet sich vorzüglich für die Ferne. Hierher gehören auch der gelbbraune und dunkelbraune Krapplack, sowie Lacque Robert No. 7, hellbraun, Nr. 8 dunkelbraun und Nr. 9 rothbraun, sämmtlich aus Krapp bereitete dauerhafte,

aber entbehrliche Farben. Weniger tief als Asphalt und etwas röthlicher ist Marsbraun. Eine Reihe haltbarer, aus Eisenoxyd präparirter hierhergehöriger Farben sind: Braun Oxyd, Gelbbraun Oxyd, Orange Oxyd, Orangebraunes Oxyd, Rothbraunes Oxyd und Kirschbraunes Oxyd.

Schwarz.

Allgemeines. Schwarz ist Abwesenheit alles Lichtes und wird, die Abwesenheit von Reflexen vorausgesetzt, durch Beleuchtung mehr oder weniger zu neutralem Grau. Alle anderen Farben werden durch Zusatz von Schwarz im Tone herabgestimmt. Positives Schwarz kommt indessen nur äußerst selten vor, wird aber in Gemälden mittelst Staffage von Figuren oder Vieh ꝛc. nicht selten mit großer Wirkung angewendet. Ein im Ton dunkles Gemälde wird hierdurch in auffallender Weise erhellt und die Atmosphäre im Ton beträchtlich erhöht. Um Kraft und Tiefe zu conzentriren, setzt man oft reines Weiß neben Schwarz.

Es gibt eine große Anzahl sämmtlich aus Ruß bestehender schwarzer Farben, welche sich theils im Ton, theils durch intensivere oder mildere Farbe, sowie in der Art des Auftrags unterscheiden. Sie trocknen alle mehr oder weniger langsam, am schwersten aber Beinschwarz.

Lampenschwarz.

Das Lampenschwarz ist etwas deckend und als Lasur sehr brauchbar, um brillante Farben herabzustimmen. Es gilt

dies namentlich von Grün, welches durch keine andere Lasur so wirksam herabgestimmt wird. Als Lasur über Gelb ist es jedoch zu vermeiden, während Lasuren über Blau einen schiefergrauen Ton hervorbringen. In Mischung mit Ultramarin erhält man sehr natürliche Töne für dunkle Regen- und Gewitterwolken, welche durch Zusatz von hell Englisch Roth noch drohendere Effekte ergeben. Sehr empfehlenswerthe, transparente, weiche, graue Töne für Wolken liefert die Combination mit Rosa Krapp und Ultramarin. Mit Indisch Gelb liefert es eine olivengrüne Farbe. Mit Braunem oder Rosa Krapp erhält man gebrochene, sehr brauchbare violette Töne und mit hell Englisch roth ist es für das Colorit dunkler Kühe sehr nützlich, wobei man gelegentlich mit Vortheil etwas Crimsonlack zusetzen kann. Manche englische Maler setzen jeder Farbe, wo solche nicht ganz rein erfordert wird, etwas Schwarz zu, was ich jedoch nicht zur Nachahmung empfehlen möchte. Vorstehende Combinationen sind auf alle sonstigen schwarzen Farben anzuwenden.

Korkschwarz.

Diese feintönige, schwer trocknende Farbe neigt stark nach Blau und ist für alle Mischungen gebrochener Töne, besonders für Luft und Ferne, wie auch für Anlage der Carnation, für Wäsche ꝛc. zu empfehlen.

Von den sonstigen schwarzen Farben ist Elfenbeinschwarz mit braunschwarzem Lasurton die intensivste und durchsichtigste. Eine wenig bekannte, aber sehr zu empfehlende

857028

Farbe ist Kaffeeschwarz, welches sich wegen seiner aus der Mischung mit Weiß resultirenden bläulich grauen Töne gut für blaue Untermalung eignet und mit allen Farben gut zu mischen ist. Mehr in's Graublaue fällt Papierschwarz von ebenfalls feinem Tone, das blauere Rebenschwarz ist gleichfalls allenthalben anwendbar. Noch mehr nach Blau fällt Blauschwarz von schwächerem Körper und größerer Transparenz. Es verarbeitet sich angenehm und ist vorzugsweise für die gemischten Töne in der Landschaft zu empfehlen. Das aus Pfirsichkernen bereitete, in Frankreich sehr beliebte Kernschwarz neigt in's Violette, während Beinschwarz in's Röthlichbraune fällt.

Graphit endlich hat ganz den Charakter des Minerals, aus welchem diese Farbe bereitet ist.

Neutral Tinte.

Neutraltinte ist eine zusammengesetzte oder auch aus gerbsaurem Eisen bereitete Schattenfarbe von neutralem Ton, welche noch häufig gebraucht wird, aber nicht unentbehrlich ist. Ein sehr brauchbares, mildes Grün für Mittel- und Vordergrund erhält man aus der Mischung mit Indisch Gelb.

Der Farbenkasten.

Selbstverständlich hat der Anfänger nicht nöthig alle hier aufgeführten Farben anzuschaffen, indem sogar anzurathen ist, sich wenigstens für die erste Zeit auf die Anwendung der wichtigeren zu beschränken. Bei ausgedehnteren

Digitized by Google

Arbeiten und zur Erreichung gewiſſer Effekte wird aber bald ſich manche ſeltener gebrauchte Farbe wünſchenswerth machen, zumal auch hierbei Manches von individueller Liebhaberei abhängt. Ich mache hier auch nochmals darauf aufmerkſam, daß ſich Miſchfarben, was Glanz der Farbe, ſowie Friſche und Energie des Tones betrifft, den fertigen Farben, d. h. chemiſchen Produkten gegenüber meiſt im Nachtheil befinden, weßhalb bei ornamentalen Malereien und Stillleben, wo es in den meiſten Fällen auf glanzvolle Darſtellung ankommt, der Farbenkaſten mit zahlreicheren Farbennüancen verſehen ſein muß. Außerdem lernt man bei weiteren Fortſchritten immer mehr die Feinheit der Töne, ſelbſt einander ſehr naheliegender Farben, nach ihren Eigenthümlichkeiten empfinden, die beſondere Art derſelben ſpezieller würdigen und in gegebenen Fällen wird nicht ſelten eine ſonſt vielleicht recht entbehrliche Farbe, gerade ihres eigenartigen Tons wegen, der Stimmung ſich vorzugsweiſe anſchließen.

Was nun den Farbenkaſten betrifft, ſo möchte ich anrathen, einen zum Malen im Freien eingerichteten ſogenannten Studienkaſten anzuſchaffen, deren es welche mit mannigfach wechſelnden, entſprechenden Einrichtungen gibt, welche für alle Utenſilien und Materialien, wie auch für Skizzenpapier ꝛc. ꝛc. und zum ungefährdeten Transport der Malereien eingerichtet ſind. Ganz kleine, nur die Farben und einige Pinſel enthaltende Kaſten ſind zu vermeiden. In dem Katalog von **Winsor & Newton** ſind derartige den oben angedeuteten Zwecken entſprechende Farbenkaſten von den einfacheren bis zu ſolchen mit bereits übermäßig complizirter Einrichtung ab-

gebildet. Man ſchafft alſo zunächſt den leeren Farbenkaſten an und wählt dann Farben und ſonſtige Materialien aus. Welche Farben man nun wähle, hängt einestheils vom wirklichen Bedürfniß wie andererſeits von individuellen Anſichten ab. Ich gebe daher nunmehr eine Aufzählung derjenigen Farben, welche für alle Zwecke der Oelmalerei genügen.

Cremſer Weiß	Rothbrauner Krapp
Neapelgelb	Purpur Krapp
Jaune brillant	Crimſonlack
Cadmium	Gebrannter Karmin
Indiſch Gelb	Cobalt
Lichter Ocker	Coelin Blau
Goldocker	Ultramarin
Gebrannter heller Ocker	Berliner Blau
Brauner Ocker	Van Dyk-Braun
Hell Engliſch Roth	Florentiner Braun
Indianiſch Roth	Asphalt
Zinnober	Elfenbeinſchwarz
Rohe Sienna	Chromoxyd
Gebrannte Sienna	Hellgrüner Zinnober
Umbra	Dunkelgrüner Zinnober
Gebrannte Umbra	Brown Pink
Roſa Krapp	Gebrannte grüne Erde.

Von dieſen Farben ſchaffe man Weiß in doppelter Tube an, da dieſe Farbe am meiſten gebraucht wird. Für den Anfang beſchränke man ſich indeſſen auf möglichſt wenige Farben.

Schließlich möchte ich nochmals noch ganz beſonders das Reinhalten der Farben und Pinſel, wie der Palette empfehlen, obgleich die Meinung, eine recht ſchmierige Palette und gründ-

liche Unordnung in den Utenſilien begründe ein gewiſſes künſtleriſches oder geniales Anſehen, ziemlich verbreitet iſt. Reine Töne laſſen ſich überhaupt nur mit friſch aufgeſetzten Farben herſtellen, nicht aber mit älteren, zähen Reſten. Es fällt mir hierbei ein, daß Künſtler auf Anfragen nach einem gewiſſen Farbenton eines Bildes nicht ſelten mit der Angabe antworten, daß ſie das Bild mit dem „Schmutz“ oder den Reſten auf der Palette gemalt hätten. Beruhen derartige Angaben auf Wahrheit, ſo ſind eben gerade die für die betreffende Stimmung paſſenden Farben auf der Palette geweſen; allein mit beliebigen Farbenreſten kann man deßwegen noch kein Bild von beſtimmtem Colorit zu Wege bringen, wenigſtens in weitaus den meiſten Fällen nicht.

II) Die Farbentheorie.

Einen erſten Einblick in die Zuſammenſetzung der Farben möge folgende kurze Skizze bieten: Man unterſcheidet dreierlei Farben, primäre, ſekundäre und tertiäre. Die drei primären Fraben ſind Gelb, Roth und Blau. Sie repräſentiren natürliche, reine, prismatiſche Farben und können nicht durch Combination dargeſtellt werden.

Die drei ſekundären Farben ſind ebenfalls reine, prismatiſche, aber aus der Miſchung von zwei primären entſtanden.

Gelb Roth	Orange.	Gelb Blau	Grün.	Roth Blau	Violett.

Contraſte: Blau Roth Gelb.

Die tertiären Farben sind gebrochene, d. h. mehr oder weniger unreine, trübe, nicht prismatische, entweder aus drei primären, oder aus zwei sekundären hergestellte Farben.

Orange Grün	Olive	Orange Violett	Rothbraun.	Grün Violett	Grau.
Contraste: Violett		Grün		Orange.	

Die tertiären Farben nun, welche durch Abänderung der Mischungsverhältnisse auf das vielfältigste nüancirt werden können, sind es, mit welchen wir in der Landschaft fast ausschließlich zu arbeiten haben, da jede Abweichung von der prismatischen Farbe einen tertiären Ton liefert. Die verschiedenen Nüancen von Grau, Braun, gebrochenem Grün, gebrochenem Roth ꝛc. gehören alle hierher, da sie sämmtlich aus Roth, Gelb und Blau entstanden sind.

Bei Mischung der gebrochenen tertiären Farben ist zu bemerken, daß wenn die dritte Farbe in zu großer Menge zugesetzt wird, leicht Schmutzfarben entstehen.

Dunkle gebrochene Farben werden in zahllosen Tönen unter dem Collectivnamen „Braun" zusammengefaßt. Es finden sich hierunter sehr ausgeprägte charakteristische Tonreihen, für deren genauere Bezeichnung die Sprache keinen Namen hat, welche aber nach der vorherrschenden Grundfarbe, als Gelb-, Roth-, Grau-, Schwarz-, Grün- ꝛc. Braun benannt werden. Da nun Gelb und Roth in Braun stets gegen Blau vorherrschen, so kann man Braun im Allgemeinen auch als Mischung von Orange mit wenig Blau ansehen.

Unter warmen Farben versteht man diejenigen, in

welchen Roth und Gelb vorherrſchen, doch bedingt Gelb allein den Charakter der Wärme häufig nicht, wie z. B. Gelbgrün (Gelb und wenig Blau) kein warmes Grün genannt werden kann, welches erſt durch weitere Beimiſchung von etwas Roth entſteht. — Je mehr dagegen Blau in der Farbe vorherrſcht, deſto mehr tritt der Charakter der Kälte vor. In gleicher Weiſe wirken Weiß und neutrales Grau. Folgende Eigenthümlichkeit der warmen Farben verdient beſondere Beachtung.

Bei wachſender Helle wird die Lichtſtärke warmer Farben in erheblicherem Grade wachſen wie die der kalten. Bei höchſtem Licht, wie z. B. in voller Sonne, verlieren jedoch die Farben dermaßen an Sättigung, daß ſie weißlich erſcheinen, ohne indeſſen den Charakter von Wärme oder Kälte hierbei zu verlieren. Bei abnehmender Lichtſtärke tritt dagegen das umgekehrte Verhältniß ein, indem bei den warmen Farben der Verluſt an Licht raſcher zunimmt als bei den kalten, ſo daß bei fortgeſetztem Sinken der Helligkeit Roth auf einem gewiſſen Punkt dem kälteren Violett gleich und von da an dunkler erſcheint als letzteres.

Die oben zur erſten Orientirung vorgetragenen Sätze der Theorie der Farbe ſtehen zwar mit neueren Anſichten der exacten Wiſſenſchaft theilweiſe im Widerſpruch, allein dieſe auf älteren Anſichten beruhende Darlegung (Field, Göthe ꝛc.) iſt bei ihrer Einfachheit immerhin für die Praxis ſehr wichtig, ſo daß ſie, ähnlich wie in der Botanik das Syſtem Linné's, trotz ihrer Mängel ſtets beibehalten werden wird.

In den letzten Decennien ist vieles über die Theorie der Farbe veröffentlicht worden und lasse ich eine kurze Darstellung des Wissenswerthesten aus diesem Gebiete folgen. Die wissenschaftlichen Erörterungen über Farbentheorie haben eigentlich für den Maler von Fach nur sehr geringen Werth, indem derselbe seine Bestimmung arg verfehlt hätte, wenn er genöthigt wäre, sich die deßfallsigen Kenntnisse erst aus Büchern anzueignen, denn wem der Farbensinn nicht angeboren ist, der wird auch durch Studium wenig zu dessen Ausbildung beitragen. Dabei kommt auch weiter in Betracht, daß der Landschafter, besonders der Architekturmaler, an das natürliche Colorit der Gegenstände mehr oder weniger gebunden ist, und hätte es aus diesem Grunde auch bei obiger flüchtiger Orientirung sein Bewenden haben können. Da ich aber nicht für Maler, sondern für Dilettanten schreibe, welchen es erwünscht sein dürfte, zu einem bewußten Urtheil über farbige Werke überhaupt gelangen zu können, so habe ich geglaubt, eine knappe Darstellung dieses Gegenstandes hier anreihen zu sollen. Wer sich über diese noch nicht abgeschlossenen Arbeiten eingehender zu unterrichten wünscht, wird in den Eingangs aufgeführten einschlagenden Werken reiches Material finden. Es bleibt nur zu bedauern, daß die Ansichten der Schriftsteller, welche Aesthetik und Theorie der Farbe behandelt haben, hinsichtlich des Werthes der Farbenzusammenstellungen sehr von einander abweichen, was zum Theil durch den hierbei stark mitwirkenden persönlichen Geschmack bedingt ist, so daß Leistungen, welche von dem einen als außerordentlich gepriesen wurden, von anderen als Hohn auf den guten Geschmack

bezeichnet worden sind. Der Anfänger mag indessen hieraus ersehen, daß innerhalb aller Regeln dem künstlerischen Schaffen immer noch ein weiter Spielraum bleibt und daß selbst allgemein gültige Grundsätze zuweilen ignorirt werden können, was indessen nur vom Genie gelegentlich geschehen mag und hier in keiner Weise befürwortet werden soll.

Zur übersichtlichen Orientirung über die Farbe dient der Farbenkreis, deren einfachster von Göthe dargestellt worden ist. Er wird dargestellt durch eine mittelst dreier Durchmesser in sechs gleiche Sektoren getheilte Kreisfläche, auf welcher die primären und sekundären Farben so aufgetragen sind, daß die Sektoren 1, 3 und 5 mit Gelb, Roth und Blau, die Sektoren 2, 4 und 6 mit Orange, Violett und Grün bezeichnet sind.

Im zwölftheiligen, von Brücke gegebenen Farbenkreise sind folgende sechs Farbenpaare als complementäre verzeichnet:

1	Gelb	Blau
2	Orange	Grünblau
3	Roth	Blaugrün
4	Carmoisin	Spangrün
5	Purpur	Grasgrün
6	Violett	Grüngelb.

Einen noch ausführlicheren vierundzwanzigtheiligen Farbenkreis hat Adams in seinem unter viel sonderbarer Schwärmerei doch auch manches Gute und Lesenswerthe enthaltenden Buche: Die Farbenharmonie in ihrer Anwendung auf die Damentoilette, gegeben.

Roth P.	Gelb	Blau
Rothorangeroth 3	Gelbgrüngelb	Blauviolettblau
Rothorange 2	Gelbgrün	Blauviolett
Orangerothorange 3	Grüngelbgrün	Violettblauviolett
Orange 1	Grün	Violett
Orangegelborange 3	Grünblaugrün	Violettrothviolett
Gelborange 2	Blaugrün	Rothviolett
Gelborangegelb 3	Blaugrünblau	Rothviolettroth.

Eine Linie im Farbenkreiſe von Grün nach Roth gezogen, trennt die warmen Töne von den kalten. Der wärmſte Ton Gelborange ſteht auf der Seite der warmen Farben in der Mitte zwiſchen Roth und Grün, der kälteſte Blauviolett auf der entgegengeſetzten.

Die auf der mit 1 bezeichneten Linie ſtehenden Töne ſind Sekundärfarben erſter Ordnung, d. h. Miſchfarben von 2 Primären zu gleichen Theilen.

Die mit 2 bezeichneten ſind Sekundärfarben zweiter Ordnung, d. h. Miſchfarben aus einer Primär- und einer Sekundärfarbe erſter Ordnung, oder aus zwei Theilen der einen und einem Theile der andern Primärfarbe.

Die Sekundärfarben dritter Ordnung (3) ſind Miſchfarben aus einer Primär- oder Sekundärfarbe erſter Ordnung, mit einer Sekundärfarbe zweiter Ordnung.

Im erſten Fall beſteht die Miſchung aus drei Theilen der einen und einem Theil der andern, — im zweiten Fall aus drei Theilen der einen und zwei Theilen der andern Primärfarbe.

So beſteht z. B. Gelborangegelb aus Gelb 3 und Roth 1
Gelborange „ 2 „ „ „
Orangegelborange Gelb 3 und Roth 2
Orange „ 1 „ „ 1
Orangerothorange „ 2 „ „ 3
Rothorange „ 1 „ „ 2
Rothorangeroth „ 1 „ „ 3

Dieſe Farbenkreiſe mit räumlich gleichgroßen Feldern, deren von verſchiedenen Autoren noch ſehr verſchiedenartige, mit 36, 48 und mehr Sektoren, mit entſprechenden abweichenden Nomenklaturen aufgeſtellt worden ſind, werden als phyſikaliſche bezeichnet. Dieſen gegenüber ſtehen die phyſiologiſchen, auf welche die neuere Wiſſenſchaft größeren Werth legt. Sie zeigen von erſteren abweichende Verhältniſſe, deren eingehende Erörterung außerhalb des Rahmens dieſes Buches liegt.

Die auf dieſe Farbenkreiſe ſich ſtützenden Theorien finden nun vorzugsweiſe ihre Nutzanwendung in größeren chromatiſchen Compoſitionen, beſonders im polychromen Ornament, nicht weniger aber auch im Hiſtorienbild wie bei der figürlichen Darſtellung überhaupt, ſowie im Stillleben. In Landſchaft und Architektur tritt ſie, von Staffage abgeſehen, ſehr zurück, allein Kenntniß der einſchlagenden Verhältniſſe läßt oft erfreulich wirkende Modifikationen der gegebenen Töne zu.

Im Allgemeinen bemerke man, daß jede Farbe durch ihre Complementärfarbe, ihren Contraſt, gehoben wird, ſowie daß Zuſammenſtellungen von im Farbenkreiſe einander zunächſt gelegenen Farben unerfreulich wirken und zwar aus dem Grund, weil das Auge in jeder von zwei benachbarten Farben die Complementärfarbe der andern hervorzurufen beſtrebt iſt. So ſieht Roth neben Orange ſcheinbar blauer aus, neben Rothorange aber nicht allein blauer, ſondern auch trüber; Orange neben Gelb rother und trüber ꝛc.

Derartige Verbindungen von Farben werden erſt gut, wenn zwiſchen beiden Farben im zwölftheiligen Farbenkreiſe

wenigſtens drei Töne liegen. Ganz unbedeutende Aenderungen der Farbe liefern dagegen ſehr brauchbare Töne, wie wir gerade in Landſchaft und Architektur zu beobachten beſtändig in der Lage ſind und wird auch bei dekorativen Malereien ſo gerne von nahe gelegenen Tönen ausgiebiger Gebrauch gemacht. Die Töne ſind aber hier nicht als verſchiedene Farben, ſondern als kleine Nüancen derſelben Farbe zu betrachten. Man ſehe aber bei Anwendung ſo kleiner Farbenintervalle darauf, daß der wärmere Ton auch der hellere ſei.

In chromatiſchen Compoſitionen werden die Hauptfarben in der Regel zu zweien als Paare oder zu dreien verbunden, wobei noch Schwarz, Weiß und Grau und ſelbſt lebhaftere Töne, aber in geringer räumlicher Ausdehnung und ohne mit den Hauptfarben in ſchädliche Berührung zu kommen, benutzt werden können. Jede Hauptfarbe kann außerdem in mehreren helleren und dunkleren Tönen auftreten, ſowie um ein kleines Intervall abweichen. Was die Zuſammenſtellung der Farben nach Paaren betrifft, ſo kräftigen die Ergänzungsfarben ſich zwar gegenſeitig, aber ein allgemein gültiges Geſetz läßt ſich nicht aufſtellen, da deßfallſige Regeln nicht für alle Farbenpaare gelten. — So z. B. bildet Roth als Karmin oder Krapp ſeine beſten Combinationen mit Blau und Grün. Erſtere iſt allgemein als gut anerkannt, letztere nicht. Die Wirkung beſſert ſich, wenn man beide Farben in einer gewiſſen Tiefe hält, oder aber, bei lichteren Tönen, Roth und Grün theilweiſe oder ganz durch Weiß trennt. — Roth und Gelb iſt weniger zu empfehlen, außer mit Weiß, deſto mehr Roth

mit Goldgelb, wobei auch Schwarz gut wirkt. Mit Letzterem allein wirkt Roth ernst, je nach der Nüance aber prächtig.

Zinnober bildet seine besten Verbindungen mit Blau. Mit Grün wirkt seine Verbindung noch greller wie die von Grün mit Krapproth; auch mit Gold wirkt er nicht so gut wie Krapp und mit Schwarz ist die Wirkung etwas gewaltsam. Letztere Combination ist daher vorsichtig zu verwenden, unter Umständen aber höchst imposant.

In folgenden Zeilen gebe ich nunmehr eine Uebersicht über die Wirkungen spezieller Farbencombinationen, wie solche in größeren Compositionen zum Ausdruck kommen.

Mennig wirkt gut mit hellerem Blau, schreiend mit Blaugrün, sehr angenehm aber mit hellem Gelbgrün. Mit Gelb wirkt es nicht gerade schlecht und mit Orange läßt es sich zu einem kleinen Intervall verbinden. Zwischen großen und kleinen Intervallen besteht also hier keine eigentlich schlechte Combination. Mennig wirkt schließlich vortheilhaft mit neutralem Grau.

Orange wirkt wenn hell, prachtvoll mit Ultramarin. Nimmt man es aber dunkel, also braun, so geht der vorherige prächtige, glanzvolle Eindruck total verloren und es resultirt eine wirklich traurige Combination, welche auch von älteren und neueren Malern mehrfach für entsprechende Stimmungen gewählt worden ist. Mit Grün wirken seine dunklen Töne — also Braun — ebenfalls gut. Orange kann auch mit Violett verbunden werden, besonders wenn noch Grün, oder grünliches Gelb hinzutritt. Schlechter ist die Verbindung mit Purpur und Carmoisin, doch wird es auch hier in An-

wendung gebracht, besonders als kleines Intervall zu Gelb, welches mit Purpur eine brillante Verbindung liefert.

Goldgelb wirkt leidlich mit Cobalt, am besten mit Ultramarin, mit welchem es eine der brillantesten Combinationen bildet. Prächtig wirkt es auch mit Violett und Purpur, weniger mit Carmoisin und Krapproth.

Metallisches Gold, welches für unsere Zwecke selbstverständlich wegfällt, paßt zu allen gesättigten Farben; besonders wirksam sind die Verbindungen mit Ultramarin, tiefem Roth — dann mit Dunkelgrün und Hellblau.

Canariengelb paßt am Besten zu Violett, besonders zu dessen dunklen Schattirungen, sodann zu Purpur und Carmoisin, deren Verbindungen mit Goldgelb jedoch besser sind, was in noch höherem Grade von Blau gilt. Abscheulich sind die Combinationen mit Blaugrün.

Gelbgrün wirkt am besten mit Violett, nächst diesem mit Purpur und Carmoisin, besonders unter Einführung von Weiß. — Die Combinationen mit Krapp und Zinnober sind hart aber kräftig. Mit Mennig wirkt es noch ziemlich, nicht gut aber mit Blau.

Grasgrün bildet mit Violett und Purpur-Violett gute Verbindungen, welche allein, oder mit Weiß, mit und ohne Schwarz angewendet werden können. Verbindungen mit tiefem Roth sind gut, was auch Gegentheiliges über solche vorgebracht worden ist, mißlich aber solche mit Blau, welch letzteres dann vorherrschen muß.

Spangrün ist schwer zu behandeln. Es liefert mit Violett, Purpur, Roth und Orange wirksame, aber meist etwas

ſchreiende, mit Gelb und Blau aber ſchlechte Combinationen, weßhalb es mit Weiß zu trennen iſt; durch gleichzeitige Anwendung von Gold wird ſein ſchreiender Ton ſehr gemildert.

Meergrün wirkt gut mit Mennig und Zinnober, wenn es gegen dieſe in der räumlichen Ausdehnung ſtark überwiegt, da die Wirkung ſonſt zu grell iſt. Ungewöhnliches Feuer zeigen ſeine Verzierungen in letzteren Tönen auf meergrünem Grunde. Auch die Verbindungen mit Violett, Purpur und Carmoiſin ſind nicht ſchlecht und vielfach von den Italienern, beſonders von P. Veroneſe angewendet worden; als bloß binäre Verbindungen ſind dieſelben aber nicht brauchbar, ebenſowenig wie ſolche mit Blau oder Gelb.

Ueber Blau, Violett, Purpur und Carmoiſin bleibt nichts zu ſagen übrig, da ſolche bereits in den abgehandelten Farben Erwähnung gefunden haben.

Im Ganzen wirken Zuſammenſtellungen von zwei Farben weniger befriedigend als ſolche mit dreien.

Bei Zuſammenſtellung von drei Farben wählt man aus dem zwölftheiligen Farbenkreiſe immer je den 1., 5. und 9. Ton (im vierundzwanzigtheiligen den 1., 9. und 17.). Es kann ſomit auf jede beliebige Farbe des Farbenkreiſes eine Triade conſtruirt werden, die häufigſte Anwendung finden aber folgende Zuſammenſtellungen:

Die wirkſamſte derſelben bilden Roth, Blau und Gelb (oder Gold), beſonders als Gold, Ultramarin und Zinnober. Wird hier jedoch erſteres durch Gelb erſetzt, ſo muß man ſtatt des letzteren ein tieferes Roth oder zwei verſchiedene Töne wählen. Nicht minder wirkſam iſt die von P. Veroneſe

mit Vorliebe angewendete Triade: Purpur, Hellblau und Gelb. Bei Anwendung von Gold ſind die Töne tiefer zu nehmen. Auch Silbergrau macht ſich hierbei oft günſtig. Karmin, Gelbgrün und Ultramarin war ebenfalls bei den Italienern der guten Zeit beliebt.

Tiefes Roth(=Carmoiſin) gibt mit Grün und Gold eine untadelhafte Combination. Gelb anſtatt Gold wirkt hier etwas beleidigend, aber gut bei Lampenlicht.

Auch Orange, Grün (Spangrün) und Purpurviolett iſt ſehr brauchbar (mittelalterliche textile Arbeiten) und zu jeder dieſer Zuſammenſtellungen können Schwarz, Weiß, Gold und Silber hinzutreten.

Bei Zuſammenſtellungen von vier Farben wählt man am Beſten zwei gute, im Farbenkreiſe ziemlich dicht bei einander ſtehende Paare, z. B. Purpur mit Grün oder Zinnober mit Blau und ſucht die ſchädlichen Contraſte, durch trennende Contouren oder ſonſtige geſchickte Anordnung aufzuheben. Doppelpaare anderer Art erhält man, wenn man zu zwei Farben eine dritte, Gold oder Silber, Schwarz oder Weiß, ſo hinzutreten läßt, daß ſie im Totaleindruck mit denſelben Miſchfarben erzeugt, was in mauriſchen Ornamenten häufig vorkommt.

Im vierundzwanzigtheiligen Farbenkreiſe haben die Viertöne (1, 7, 13, 19) ein etwas verwickeltes Verhältniß, indem zwei Töne keine Conſonanzen mehr bilden und weniger befriedigend als Triaden wirken. Angenehmer, wenn auch etwas unruhig, wirken hier die Sechstöne (1, 5, 9, 13, 17, 21).

Im 24theiligen Farbenkreiſe laſſen ſich überhaupt auf

ganz willkürliche Art harmoniſche Combinationen bilden, wenn man ſolche Farben wählt, die nach Addition ihrer Miſchungsverhältniſſe die drei Primärfarben zu gleichen Theilen enthalten. Zu zwei ganz beliebig gewählten findet man durch Rechnung dann leicht die dritte.

Verwickelte Verhältniſſe ſind übrigens möglichſt zu meiden, obgleich ſich ſolche ſtets auf die obenerwähnten einfachen zurückführen laſſen.

Was die Verbindungen mit Weiß, Schwarz und Grau betrifft, ſo liefern helle Farben, wie Hellblau, Roſa, tiefes Gelb, Hellgrün, Orange und Gold mit Weiß die günſtigſte Wirkung. Neben dunkeln Farben wirkt Weiß ungünſtig, ſchreiend aber neben Roth. Mannigfaltiger ſind die Combinationen mit Schwarz, in welchen die eben angegebenen hellen Töne noch wirkſam zu verwenden, beſſer aber durch warme Farbentöne zu erſetzen ſind. Gelb erfordert neben Schwarz, um nicht zu verlieren, die Anweſenheit einer leuchtenden Farbe. Verbindungen von Schwarz mit dunklem Grün, Blau und Violett ſind gänzlich zu meiden, da Schwarz hier gern die betreffende Complementärfarbe annimmt, was höchſt ſtörend wirkt. Sehr wirkſam erſcheint Schwarz als Trennungsmittel zweier hellen Farben.

Günſtig und bei geſchmackvoller Verwendung oft reizend wirken Farbenverbindungen mit neutralem Grau mittlerer Helle, welches hellen Tönen gegenüber dunkel und umgekehrt erſcheint. Gleich gut eignet es ſich zur Trennung oder Verbindung heller Töne und glanzvolle Wirkung ergibt die Verbindung mit Mennig, Orange und Scharlachroth. Seine

Anwendung erfordert aber insoferne Vorsicht, als es auf farbigem Grund leicht in der Complementärfarbe desselben erscheint und z. B. auf Karminroth intensiv grün wirkt.

Von den Paaren der Complementärfarben sind am meisten Ultramarin mit Gelb und Cyanblau mit Orange im Gebrauch, besonders in Glasfenstern und Seidenstoffen, nächstdem Violett und Gelb, in welchen Fällen letzteres zwar ohne Nachtheil nach Roth hin, sehr selten aber nach der grünen Seite hin, ohne eine unerfreuliche Wirkung zu äußern überschritten werden kann, welche Thatsache noch einer genügenden Erklärung harrt.

Am Wenigsten im praktischen Gebrauch, wenigstens ohne Zusatz anderer Farben sind die blaugrünen und grünen Töne mit ihren Complementärfarben, weil hier das Schreiende am störendsten hervortritt, was entweder durch den Gebrauch blasser Töne vermieden wird, oder aber dadurch, daß man einen der Töne viel dunkler hält.

Was nun die schlechten Combinationen betrifft, so sind solche in der Regel entweder zu grell und hart, oder eine Farbe schädigt die andere. Ersterer Fall kommt auffallender Weise nicht selten bei Complementärfarben vor, z. B. bei Spangrün und Carmoisin ꝛc.

Es üben übrigens auch manche Farben eine grelle Wirkung nebeneinander gebracht aus, ohne daß solche gerade Complementärfarben wären. So machen sich Zinnober und lichtes Chromgelb neben einander greller, als das dem ersteren complementäre Blaugrün oder das dem letzteren complementäre Blau. Wo Gelb neben Roth tritt, empfiehlt es sich daher, ersteres hell, nicht intensiv zu halten.

Eine Combination ist in zweiter Linie mangelhaft, sobald in ihr zu viele von den verschiedenen Farben fehlen, welche zusammen Weiß bilden. Man könnte hieraus schließen, daß die Combination desto schlechter sei, je näher sich zwei Farben im Farbenkreise stehen, allein diese Folgerung läßt im Stich, da Combinationen von gleichem Abstand im Kreise sich ganz verschieden verhalten. Thatsache scheint aber, daß der Mangel da am stärksten auftritt, wo Roth nicht vertreten ist, wie wir z. B. bei Ultramarin und Grün den Mangel stärker empfinden als bei deren Complementärfarben Blaugrün und Gelb. Mangelhafte Combinationen können nun zwar durch eine auf mechanische Weise leicht zu ermittelnde Farbe ergänzt oder vervollständigt werden, allein die durch Rechnung gefundene Farbe ist gerade nicht immer die passendste und es ist daher weniger Werth darauf zu legen, daß die Verbindung genau vervollständigt werde, als daß vielmehr die gesuchte Farbe sich mit einer der ursprünglichen zu einem guten Intervall verbinde. Soll z. B. die Combination von Ultramarin mit Grün verbessert werden, so können dazu alle zwischen Goldgelb (durch Roth) und Purpurviolett liegenden Töne genommen werden; die Vervollständigung kann auch durch zwei Farben bewirkt werden, so daß die neuen mit den ursprünglichen mehr oder weniger vollständige Verbindungen bilden.

Die schädlichen Contraste kommen nur bei den mangelhafteren Verbindungen vor, so bei Mennig und Carmoisin, Blau und Violett ꝛc., indem hier, wie bereits oben erwähnt, stets durch die eine Farbe ein die andere schädigender Con-

kraft hervorgerufen wird. Man kann der geschädigten Farbe aber dadurch aufhelfen, daß man die Farbe, durch welche sie beeinträchtigt wird, verdunkelt, oder im Raume beschränkt oder aber dadurch, daß man sie mit einer günstigeren Farbe in Berührung bringt.

Die Farben besitzen noch die Eigenschaft sich gegenseitig zu verdrängen und sogar aufzureiben, was sich zunächst in der quantitativen Wirkung zeigt, wo die größere Masse die kleinere herabdrückt oder umwandelt. Liegen mehrere ungleich große Partien ähnlicher Töne unmittelbar neben einander, so scheinen die kleineren Flächen sich im Ton den größeren zu nähern, so daß der Unterschied in der Farbe häufig nur schwer sichtbar bleibt. Trennt man aber die Töne mittelst schmaler hellerer oder dunklerer weißer oder schwarzer Streifen ꝛc., so erhält jeder Ton sofort seine ursprüngliche Stärke wieder.

Praktiſcher Theil.

I. Bemerkungen über Licht, Farbenauftrag und Pinſelführung.

1. Licht.

Beim Malen iſt ein gleichmäßiges und von Reflexen freies Licht wünſchenswerth. Ein Zimmer mit nach Norden oder wenigſtens nach Nordoſt oder Nordweſt gerichteten Fenſtern dürfte ſich am meiſten empfehlen, weil ein ſolches, bei uns wenigſtens, das gleichmäßigſte Licht hat. Steht aber ein derartiges Zimmer nicht zu Gebot, ſo muß, um das Eindringen von reflektirtem oder ſogenanntem falſchem Licht zu verhüten, ein mit Seidenpapier oder grüner Gaze beſpannter Blendrahmen vor das Fenſter geſtellt werden und zwar ſo, daß das Licht nur durch das obere Viertel oder je nach Umſtänden durch die obere Hälfte des Fenſters einfallen kann. Hat das Zimmer zwei Fenſter, ſo empfiehlt es ſich eines derſelben ſo dicht zu verhängen oder zu verſtellen, daß keine ſtörenden Lichtſtrahlen durch daſſelbe eindringen können. Man

vermeide aber unter allen Umständen, unter Einwirkung direkter Sonnenstrahlen zu arbeiten, da unter dem Einfluß derselben das Auge irre geführt wird und dann in der Regel die Schatten viel zu tief und zu stark eingesetzt werden. Ein unter solchen Umständen zu Stande gekommenes Gemälde macht in normaler, gemäßigter Beleuchtung in der Regel einen ungemein rohen und grellen Effekt. Wenn irgend thunlich, sehe man auch darauf, daß das Licht von der linken Seite komme.

Daß Staub möglichst zu vermeiden ist, bedarf keiner besonderen Erörterung. Was die Farbe des Zimmers, beziehungsweise der Wände desselben betrifft, so wird ein neutrales Olivengrün oder dunkel Karminroth jeder andern Farbe vorzuziehen sein. Gebohnter Fußboden ist ebenfalls zu empfehlen.

In der Landschaftsmalerei, wo man, wenn man im Zimmer arbeitet, in der Regel nach einer Naturstudie malt, bedarf dieselbe weiter keine besondere Beleuchtung, wie es bei dem Modell des Portraitmalers der Fall ist; es ist aber anzurathen, sich über die Wirkung der Beleuchtung, in welcher man malt, zu vergewissern und die Arbeit auch in anderer Beleuchtung und in einem anderen Zimmer zu betrachten. Eine bei ziemlich geschlossenem Licht in einem dunkleren Zimmer gemalte Arbeit erscheint in gewöhnlicher Tagesbeleuchtung gewöhnlich in den Schatten sehr flau und schwach, während in zu heller Beleuchtung gemalte Bilder die bereits oben erörterten Nachtheile zeigen. Auch von den Wänden oder den Möbeln ꝛc. zurückgeworfenes Licht ist zu vermeiden, da

daſſelbe zu Täuſchungen führt und iſt überhaupt ein großes Zimmer einem kleineren vorzuziehen.

In der Oeltechnik kommen mehrere beſondere Arten des Auftrags der Farbe in Anwendung, welche hier zunächſt beſprochen werden müſſen.

2. Impaſto.

Es gilt in der Oelmalerei als Grundſatz, dunklere Theile der Gemälde oder Schatten, oder auch ferne, zurücktretende Theile nur mit dünner Farbe aufzutragen, weil blitzende Lichter hier ſehr übel wirken, während die Lichter kräftig mit dicker, ſteifer Farbe und vollem Pinſel aufgeſetzt werden. Letzteres Verfahren nennt man Impaſto — Impaſtiren.

Das Impaſtiren trägt ſchon inſofern ſehr weſentlich zur günſtigen Wirkung bei, als dicke, mit ungleichmäßiger Pinſelführung aufgetragene Lichter an den Erhöhungen der Farbe die Lichtſtrahlen auffangen und ſo mit den glatten Schattentönen lebhaft contraſtiren, was beſonders an Baumſtämmen, Felſen ꝛc. ſehr günſtig wirkt.

Alle Lichter des Vordergrundes, wie überhaupt diejenigen aller nicht gerade entfernten Theile oder von Gegenſtänden, welche nicht zurücktreten ſollen, müſſen keck impaſtirt, dabei ſaftig und fett gemalt werden. Je glanzvoller das Licht wirken ſoll, deſto ſolider muß auch die betreffende Farbe aufgetragen werden. Dieſer ſolide Auftrag hat aber

insofern eine Grenze, als durch eine zu große Aufhöhung der Farbe in gewisser Beleuchtung falsche Schatten und durch diese bedingt falsche unerfreuliche Wirkungen hervorgerufen werden. Der dicke, massige Auftrag geschieht in der Absicht, durch das auffallende Licht selbst Rundung und Relief zu erzeugen und einzelne Punkte und Flächen so zu sagen funkeln zu lassen, ein Kunstgriff, welcher indessen nur sparsame und vorsichtige Anwendung zuläßt, da er andernfalls roh und beleidigend auf den Beschauer wirkt.

Scharfe Lichter, wie solche bei Stillleben an Glas, Porzellan, Metall, polirtem Holz ꝛc. ꝛc. vorkommen, müssen stets mit gefülltem Borstenpinsel saftig aufgesetzt werden, ebenso bei Stoffen und bei schäumendem Wasser. Diese Lichter, besonders die blitzenden Lichter auf Wasser, wirken aber nur dann günstig, wenn sie keck aufgetragen sind, und zwar mit einem einzigen Pinselstrich, ohne weiteres Hin- und Herpinseln, wie denn in der Malerei überhaupt alles Dreiste eine eigenthümlich frische, ansprechende Wirkung äußert, welche ängstlich zu Stande gekommenen Dingen gänzlich abgeht.

Viele Maler bedienen sich zum Impastiren vorzugsweise des Spachtels, besonders da wo es sich um größere Flächen handelt, welche bei dieser Manipulation mit entsprechender Glätte gegeben werden können, wie denn, um ein Beispiel anzuführen, ein auf diese Weise geschickt über eine Luft gelegter, der Stimmung entsprechender Ton eine überraschende Wirkung hervorzubringen vermag. Es sei dabei indessen zugleich die Bemerkung beigefügt, daß diese schwierige und gefährliche Prozedur nur von sehr erfahrenen Händen bewerk-

ſtelligt werden darf. Impaſtirte Stellen dürfen ſich nie dem Auge als wirkliche Erhöhungen der Leinwand darſtellen, da ſie ſonſt als Kleckſe wirken, und wenn auch Derartiges bei manchen ſehr bedeutenden Malern, ſo z. B. bei Rembrandt, vorkommt, ſo ſind dieſelben doch nicht gerade hierdurch berühmt geworden. Immerhin ſei man nicht ängſtlich im Impaſtiren der Lichter, da andernfalls leicht kalte, glatte, ausdrucksloſe Arbeiten entſtehen. Selbſtverſtändlich dürfen Gemälde von geringen Dimenſionen nicht ſo ſtark impaſtirt werden, wie größere, und muß das Impaſto, ebenſo wie der Grad der Feinheit der Ausführung dieſem Verhältniß Rechnung tragen. Während kleine Bildchen zarte Behandlung fordern, müſſen große breit behandelt werden und bedenke man ſtets, daß es als allgemein anerkannter Grundſatz gilt, daß die Ausdehnung des Bildes doppelt genommen den Standpunkt des Beſchauers bildet und iſt hiernach der Grad der Vollendung, welchen das Bild beanſprucht, um die gewünſchte Wirkung zu erreichen, leicht zu bemeſſen.

3. Die Laſuren.

Laſur nennt man einen dünnen Auftrag durchſichtiger Farbe, welche über einen anderen, bereits trockenen Farbenton in der Abſicht gelegt wird, hiedurch den Ton entweder zu verändern, oder tiefer zu ſtimmen. Man bedient ſich derſelben hauptſächlich um Schatten zu verſtärken, denſelben größere Wärme oder Kälte zu verleihen, um zu grelle Lichter herabzuſtimmen, oder um zu ſchwache glanzvoller zu halten.

Sehr brillante Lichter erhält man namentlich, wenn man bei der Untermalung die betreffenden Stellen nur mit Weiß impastirt und dann später eine entsprechende Lasur darüber legt, was sich besonders bei Draperien, Stillleben und sonstigen glanzvolleren Darstellungen empfiehlt.

Soll aber im gegentheiligen Falle irgend eine Stelle eines Gemäldes im Tone aufgehellt werden, so genügt bloßes Lasiren nicht, sondern die zu verbessernden Töne müssen erst mit dicker, hellerer Farbe übermalt werden, worauf dann die Lasur aufgetragen wird. Im Allgemeinen sollte die Lasur stets dunkler in der Farbe gehalten werden, als der damit zu übergehende Ton und empfiehlt es sich im Allgemeinen, die Untermalung in helleren, leuchtenderen Tönen zu halten, als die darzustellenden Gegenstände zeigen, und den eigentlichen Ton erst durch spätere Lasuren zu geben.

Wenn auch, wie oben bemerkt, die Lasuren gewöhnlich mittelst verdünnter, durchsichtiger Farben hergestellt werden, so finden doch auch weniger durchsichtige, halb deckende Farben gelegentliche Verwendung zu diesem Zwecke und muß dann zur Vermehrung der Transparenz ein größerer Zusatz von Trockenöl ꝛc. angewendet werden. Lasuren dieser Art werden zuweilen mit großer Wirkung angebracht, namentlich auch bei der Darstellung von Staub, Rauch, Nebel und dergleichen, sodann wo einzelne Stellen noch etwas zu wünschen übrig lassen. Es versteht sich aber wohl von selbst, daß bei Verwendung von Deckfarben zu Lasuren größte Vorsicht nöthig wird, da solche bei zu häufigem Vorkommen das Bild schwer schädigen, indem sie dessen Transparenz vernichten. Wie bei

allen wirksamen Mitteln, so hängt auch hier der Erfolg von Erfahrung und einem gebildeten Geschmack ab, da auf dem Wege nach dem Ziele der Erreichung von Harmonie, Kraft und glanzvoller Farbe, der Vollendung alles Unfertigen oder nicht ganz Vollständigen, zahlreiche Versuchungen zu übermäßiger Anwendung der Lasuren an den Unbefangenen herantreten. Dem Anfänger ist daher bei seinen ersten Versuchen in Lasuren Vorsicht anzurathen, damit durch unpassende Anwendung derselben nicht jener unangenehme, lederfarbige Ton oder gar absolute Monotonie herbeigeführt werde, wie dies bei unvorsichtiger Behandlung so häufig der Fall ist und er mache sich zur Pflicht, da, wo die gleiche Wirkung auf anderem Wege erreicht werden kann, nicht zu lasiren, da durch soliden Farbenauftrag erreichte Transparenz vorzuziehen ist.

Erhält man durch eine Lasur einen unerwünschten oder nicht beabsichtigten Effekt, so wischt man dieselbe mit einem Lappen, oder bei kleinen Stellen mit dem Finger weg, was aber sofort geschehen muß, oder wenigstens bevor die Lasur Zeit gefunden, die untere Farbenlage zu erweichen, beziehungsweise sich mit derselben zu verbinden oder aber aufzutrocknen, also etwa in der ersten halben Stunde.

Daß Lasuren nur über vollständig trockne Farbe gelegt werden dürfen, ist bereits früher erwähnt worden.

Häufig kann man aber eine nicht nach Wunsch ausgefallene Lasur auch stehen lassen und den erwünschten Ton durch Zusatz einer andern Farbe erreichen. Wäre z. B. eine Lasur zu grün ausgefallen, so kann man sich sehr gut damit helfen, daß man rasch etwas gebrannte Sienna oder Krapp

darüber legt, welcher Auftrag aber ganz dünn gehalten werden muß, worauf das Grün sehr gemildert erscheint, ohne daß es kälter im Ton geworden wäre. Würde letzteres beabsichtigt, so würde sich ein Uebergehen mit Blauschwarz empfehlen. Ist aber eine Lasur zu bräunlich gerathen, so würde Ultramarin oder Cobalt mit und ohne Blauschwarz anzuwenden sein, besonders in der Ferne, während im Vordergrunde Schwarz oder Berliner Blau zu empfehlen sein möchten.

Besonders häufig finden Lasuren Verwendung in Baum- und Felsenpartien, in den Schatten von Gewändern und Architekturen, sowie in Interieurs. In größeren Bildern kann man aber selbst größere Partien häufig am leichtesten durch ausgedehntere, über Licht und Schatten gelegte Lasuren mit den übrigen Theilen harmonisch verbinden, nur muß dies mit sehr dünner Farbe geschehen. Lasuren über die Ferne vermeide man. Auch suche man dieselben immer mit möglichst wenig Farbe und Oel herzustellen, damit das Nachdunkeln möglichst vermieden wird.

Als Lasurfarben eignen sich vorzugsweise gebrannte Sienna, Asphalt, Ultramarin, Indisch Gelb und sämmtliche Krappräparate, welchen sich die schwarzen transparenten Farben, dann Preußisch Braun, gebrannte grüne Erde, Berlinerblau ꝛc. ꝛc. anschließen. In vielen Fällen, so wo Indisch Gelb zu intensiv wirken würde, lassen sich sogar die Ockerfarben zu Lasuren verwenden; Farben mit noch mehr Körper taugen dagegen nicht mehr hierzu.

Die Lasuren verschwinden übrigens mit der Zeit, besonders aber bei den Restaurationen älterer Bilder, weshalb

der Künſtler dieſelben vorſichtig anwendet und lieber mit voller Farbe dieſelbe Wirkung zu erreichen ſucht.

Als in gewiſſer Beziehung das Gegentheil von Laſuren iſt noch das hierhergehörige Schummern zu erwähnen, unter welchem Worte man ein leichtes Uebergehen der Arbeit mit einem undurchſichtigen gewöhnlich durch Beimiſchung von Weiß erhaltenen Ton verſteht, welches mit einem ſpärlich mit Farbe verſehenen Borſtenpinſel in der Art ausgeführt wird, daß die neue Farbe über die alte trockne ſehr loſe und dünn aufgetragen wird. Es dient zur Modification gewiſſer Effekte, zum Herabſtimmen derſelben in Zeichnung, Ton und Farbe, läßt die Dinge unbeſtimmter erſcheinen, bringt zu nahe geweſene Körper in die Ferne und macht ſie luftig. Es dient ſomit ſowohl um eine Neigung zu Härte und Detail in den Einzelheiten aufzuheben, oder zu ſchwächen, wie andrerſeits zu ſtarke Farben herabzuſtimmen und zu heftig contraſtirende Töne zu verſchmelzen.

Wie hieraus reſultirt, laſſen ſich durch überlegte Anwendung des Schummerns und Laſirens bedeutende Wirkungen erreichen und laſſen ſich durch jede dieſer Malweiſen die durch zu ausgiebige Anwendung der zweiten hervorgerufenen Mißſtände, wenigſtens bis zu einem gewiſſen Grade, beſeitigen.

Ich mache aber darauf aufmerkſam, daß das Schummern über Schatten ſo viel wie möglich zu vermeiden iſt, da letztere leicht geſchädigt werden, wenn es durch eine unerfahrene Hand vorgenommen wird.

4. Pinſelführung.

Die Pinſelführung, d. h. die Art und Weiſe, wie man den Pinſel, ſei es im Allgemeinen, ſei es zur Erreichung gewiſſer Effekte oder zur Darſtellung verſchiedener Objekte wie Laub, Holz, Waſſer ꝛc. zu führen pflegt, iſt eine ähnlich wie die Schrift, bei den verſchiedenen Künſtlern ſehr wechſelnde. Sie hängt eng mit dem zuſammen, was ich in der Einleitung Manier genannt habe. Je freier, ungezwungener und ſicherer nun die Pinſelführung ſich zu erkennen gibt, deſto größere Wirkung übt ſie auf den Beſchauer aus, weshalb auch flüchtige Skizzen bedeutender Maler von Kennern vorzugsweiſe geſchätzt werden und bieten derartige geiſtreiche, oft mit geringen Mitteln und wenigen Strichen ausgeführte Werke oft mehr Schönheiten und charakteriſtiſche Zeichen des Genius, als fleißig ausgearbeitete Gemälde. Die Pinſelführung eines Meiſters nachzuahmen iſt ſehr ſchwer, weßhalb auch Copien, ſelbſt wenn ſolche ſoweit Farbe, Ausdruck und Wirkung in Betracht kommen, noch ſo gut nachgeahmt ſind, von Kennern des Meiſters ſofort als ſolche erkannt werden. Ja ſogar der ſich ſelbſt copirende Maler iſt einigermaßen dem Original gegenüber im Nachtheil, da er jetzt, an daſſelbe gebunden, nicht mehr momentanen Eingebungen folgen darf.

Immerhin darf ſich der Anfänger nicht dem Wahne hingeben, als genügten kecke, freie Pinſelſtriche ins Blaue hinein, um geniale Werke zu liefern, wie ich es einmal bedauerlicher Weiſe an einem meiner Bekannten erleben mußte. Eine ſichere bewußte Pinſelführung, ſowohl was Zeichnung

als Farbe anlangt, ist vielmehr lediglich das Resultat längeren Studiums und außerdem auch natürlicher Begabung; sie kann aber nie schon dem Anfänger eigen sein.

5. Die Umrißzeichnung.

Die Zeichnung bildet die Basis aller Malerei, weßhalb letztere nicht vor einem gewissen Grade erlangter Fertigkeit in ersterer in Angriff genommen werden sollte. Die Zeichnung des Darzustellenden, welche sich lediglich auf Umrisse ohne Schatten beschränkt, ist von solcher Wichtigkeit, daß ich mich etwas umständlicher hierüber zu verbreiten für nothwendig erachte, umsomehr, als manche oberflächlich darüber hinweg eilen, in der Meinung, unter dem Malen würde sich alles finden und manches Undeutliche oder Unrichtige ließe sich noch verbessern, was aber in vielen Fällen zu Enttäuschungen führt. Eine korrekte Zeichnung dagegen erspart vieles Unangenehme und läßt eine weit sicherere Pinselführung zu, wodurch die Töne hell und klar bleiben. Die Umrißlinien zeichne man leicht, aber doch immer so sorgfältig, daß unbestimmte, vage Deutungen vermieden werden, sofern solche der Gegenstand an und für sich nicht schon mit sich bringt. Wolken zeichne man als sehr veränderliche Gegenstände nur äußerst leicht oder noch besser gar nicht, sondern gebe sie erst mit dem Pinsel. Die Ferne, Gebirg ꝛc. ist ebenfalls nur leicht und zart zu geben, aber doch korrekt und mit nicht zu geraden Strichen. Ferne Gegenstände zeichne man stets nur in der allgemeinen Form, ohne Detail, wie z. B. bei Gebirg die Silhouette genügt. Beim Zeichnen von Bäumen hat

man ſich ebenfalls beſtimmter Umrißlinien zu enthalten und letztere ſehr flüchtig zu geben, da die Ausladungen, wie überhaupt die äußeren Formen der Laubtheile eine eigenthümliche, durchaus freie, ungezwungene Pinſelführung erfordern, welche ſich, ohne das Gemälde zu ſchädigen, nicht an eine ſtreng vorgeſchriebene Linie binden läßt. Stämme und Aeſte, ſoweit ſolche ſichtbar, wie Gegenſtände des Vordergrundes erfordern ſchon größere Berückſichtigung des Details. Beſonders große Aufmerkſamkeit bedingen aber architektoniſche Entwürfe, namentlich die Fenſter, Thüren, Schornſteine, Giebel, ſowie etwaige ornamentale Theile.

Ein allenthalben angenommenes, bei der Landſchaftsmalerei zu befolgendes exactes Syſtem — ein bestimmter **Modus operandi** — exiſtirt nicht und es ſind ſehr verſchiedene Methoden in Gebrauch, welche gleich gute Reſultate ergeben, ſo daß faſt jeder bedeutendere Maler in anderer Weiſe zu Werke geht. Gewiſſe Regeln müſſen aber immerhin bis zu einem gewiſſen Grade beobachtet werden. Nachfolgend dargeſtelltes Verfahren, welches für Anfänger manche Vorzüge hat, wird von vielen Landſchaftern angewendet.

Man wähle einen hellen, rahmfarbigen Malgrund, ſei es nun Pappe oder Leinwand, nehme denſelben nicht zu klein, damit eine breitere Behandlung möglich iſt und gebe die Zeichnung mit feſten, beſtimmten Umrißlinien, ſei es mit Röthel, Kohle oder Kreide. Gewöhnlich bedient man ſich weißer Kreide oder Kohle für die Hauptumriſſe, während man kleines Detail mit ſchwarzer Kreide oder mit Röthel gibt, wozu letztere, da ſie ſich beſſer ſpitzen laſſen, geeigneter

ſind. Bleiſtiftzeichnung iſt zu vermeiden, da ſolche durch Laſuren und dünne Farbenlagen durchdringt und dann ſich in unangenehmer Weiſe bemerklich macht. Ungeübtere Zeichner können auch die Zeichnung erſt auf Papier entwerfen und dieſelbe nach Richtigſtellung durchzeichnen oder kalkiren, zu welchem Zwecke die Rückſeite des Papiers tüchtig mit Röthel beZrichen und dieſer mit einem Wiſcher gleichmäßig verwiſcht wird, worauf man das Papier in gerader Richtung mittelſt einiger Heftnägel auf die Leinwand heftet und die Zeichnung, ohne zu ſtark zu drücken, mit einer ſtumpfen Nadel übergeht. — Will man aber die Rückſeite der Zeichnung nicht beſchmutzen, ſo kann man ſich auch eines in dieſer Weiſe beſtrichenen beſonderen Blattes bedienen, welches man zwiſchen Zeichnung und Leinwand bringt. Kalkirpapier in Roth, Blau, Schwarz ꝛc. iſt allenthalben käuflich zu erhalten. In neuerer Zeit legt man nun den Vorder- und Mittelgrund zuerſt mit Aquarellfarbe oder dünner Oelfarbe an, ein Verfahren, welches ſich mehr und mehr Anhänger erwirbt und Untertuſchung genannt wird. Die Aquarellfarbe haftet mitunter ſehr ſchwer auf dem Oelgrund, was aber durch Zuſatz von etwas Ochſengalle leicht vermieden wird. Der Himmel bleibt unberührt, aber über den unteren Theil legt man, etwa vom Horizont beginnend, einen aus gelbem Ocker und hell Engliſch Roth gemiſchten Ton oder auch gebrannte Sienna, welchen man nach unten zu allmälig verſtärkt. Iſt dieſer Ton ganz trocken, ſo ſetzt man mit Van Dyk-Braun oder mit gebrannter Umbra, immer noch in Aquarellfarbe, alle Gegenſtände ein, namentlich auch die Figuren und das

Detail des Vordergrundes, welche etwas eingehender behandelt werden können, so daß alle Schattenpartien sich sofort auszeichnen. Diese braunen Farben geben dem Vorder- und Mittelgrunde bei dem späteren Uebergehen mit der Oelfarbe, selbst mit mehr oder weniger deckender, wie Grau ꝛc., etwas sehr Markiges, welches dem Anfänger nicht leicht auf andere Weise herzustellen gelingen würde. — Andere legen die vollen Schattenpartien mit gebrannter grüner Erde, Van Dyk-Braun und Beinschwarz an, woraus häufig große Klarheit der Schattentöne resultirt.

Nach dieser ersten Anlage der Skizze beginnt nun der eigentliche systematische Gang der Malerei in Oel. Es folgen nunmehr 1) die Untermalung, und hierauf 2) die Uebermalung, mit welcher das Bild bis auf die letzten Retouchen und Drucker fertig gemalt wird. Ganz streng kann sich der Landschafter übrigens nicht an diese systematische Eintheilung halten, welche mehr der Praxis des Portraitmalers angepaßt ist. Kommen in einem Bilde keine sehr tiefen Schatten vor, so bedarf es einer Untertuschung nicht und es kann gleich mit dem Untermalen begonnen werden. Die Untertuschung ist besonders in solchen Fällen anzuempfehlen, wo viele und tiefe Schatten vorkommen oder wo die Beleuchtung eine vielfach unterbrochene, mit vollen und Halbschatten, wechselnde ist und zwar einestheils deßwegen, weil sie die richtige Vertheilung von Licht und Schatten gleich zu Anfang feststellt, andererseits aber auch, weil man die Töne der Untertuschung oft bis zur Uebermalung durchscheinen lassen kann, woraus eine große Klarheit der Schattentöne

reſultirt. Iſt die Untertuſchung ausgetrocknet, was bei Anwendung von Oelfarben in wenigen Tagen der Fall iſt, ſo ſchreitet man zur Untermalung.

Dem Anfänger iſt indeſſen zu rathen, ſeine erſten Verſuche in der Landſchaft anzutuſchen und zwar dünn und mit wenig Farbe, falls es in Oel geſchieht. Letzteres kann ſogar, wenn nöthig, noch mit Terpentin, welchem ein Tropfen Trockenöl zugeſetzt wurde, verdünnt werden. Man gibt alſo ganz dünn und flüchtig die allgemeinen Effekte in Licht und Schattenmaſſen, wie Farben an, was wenig Schwierigkeit bietet und raſch von Statten geht, ſo daß man in kurzer Zeit die Wirkung des ganzen Bildes beurtheilen kann. Der Schwerpunkt liegt alsdann in der Uebermalung, welcher alle Einzelheiten aufgeſpart bleiben. Da man aber ſo bereits die volle Farbenwirkung vor ſich hat, ſo ſind die Töne richtig zu treffen. Vorzugsweiſe empfiehlt ſich dieſe Untertuſchung bei hiſtoriſchen und Genrebildern mit mehr Figuren, weil man alsdann die Eigenthümlichkeiten und Contraſte im Colorit und die allgemeine Wirkung beſſer überſehen kann.

Man nimmt zuerſt Luft und Ferne vor und geht dann, immer nur den herrſchenden Localton angebend und die warmen Töne beſonders hervorhebend, auf Mittel- und Vordergrund über, ſo daß die hellen und dunkeln Localtöne, die Lichter und Schatten genügend geſchieden erſcheinen. Hierbei möge noch bemerkt ſein, daß bei ſich gegen die Luft abſetzenden Bäumen, die oft zahlreichen Lichter, welche die durchſcheinende Luft in den Zweigen und Laubmaſſen bildet, vorläufig nicht berückſichtigt werden, falls ſie nicht größer ſind

und zur Charakterisirung der Form im Ganzen wie Einzelnen wesentlich beitragen. Daß Details unberücksichtigt bleiben, versteht sich von selbst, da es sich vorerst nur um Farbe und Wirkung handelt, was alles auch für die später folgende Uebermalung gilt.

Der Anfänger, welcher zum ersten Male mit Palette, Pinseln und Malstock in der linken Hand an der Staffelei steht, wird diese Stellung nicht gerade bequem finden, obwohl sie die allerangemessenste ist, aber bald wird er sich an Stellung ꝛc. gewöhnen.

6. Die Untermalung.

Zunächst ist hier zu bemerken, daß die hier vollzogene Trennung in Unter- und Uebermalung in der Praxis nicht selten ganz wegfällt, indem sich beide durchaus nicht als Gegensätze so scharf einander gegenüber stehen, vielmehr vertreten dieselben nur der Zeit nach auf einander folgende Arbeiten. Ich habe diese Trennung hier lediglich mit Rücksicht auf den Anfänger vorgenommen und bemerke ich hier ausdrücklich, daß man beim Untermalen durchaus nicht gezwungen ist, auf eine spätere Uebermalung Rücksicht zu nehmen, indem da, wo bei ersterer bereits die beabsichtigten Effekte erreicht werden, worauf der schon Vorgeschrittene stets ausgeht, die letztere selbstverständlich wegfällt.

Die Untermalung bezweckt zunächst die gänzliche Bedeckung der Leinwand durch die Farbe, sodann die bestimmtere Formengebung und die Andeutung der Localfarben, ohne daß indessen die letzteren bereits in voller Kraft eingesetzt würden.

Die Lichter wie die Schatten werden hierbei ſtets matter und gedämpfter, neutraler wie in der Wirklichkeit gegeben, überhaupt nichts in der Farbengebung beendet, dagegen werden die durch Schatten ſchärfer markirten Gegenſtände mit dem Pinſel und der betreffenden Farbe beſtimmt gezeichnet, helles Licht wie tiefer Schatten aber vermieden. Da vielfach beabſichtigt wird, die Töne der Untermalung durch die Uebermalung durchſchimmern zu laſſen, ſo gibt dieſe Abſicht ſchon Fingerzeige betreffs mancher anzuwendenden Töne, welche ohne dieſe Abſicht verfehlt ſein würden. Manche Künſtler untermalen ihre Bilder ſogar nur Grau in Grau, was bei der Landſchaft, wo die grauen Töne für die Luftwirkung ſehr brauchbar ſind, manches für ſich hat, während andere zwar farbig aber ſtark nach Grau neigend beziehungsweiſe in letzteres übergehend untermalen. Untermalungen dieſer Art erhalten dann bei der Uebermalung meiſt beträchtliche Wärme und Luft und dürften ſolche vorzugsweiſe zu empfehlen ſein. Man gewöhne ſich auch den Grundſatz an, die ſtärkſten Schatten immer entſchieden wärmer im Ton zu halten und die kältern Töne nicht zu dunkel anzulegen, denn abgeſehen davon, daß die Schatten leicht nachdunkeln, würde man bei der Uebermalung leicht in die Verlegenheit kommen, einen helleren Ton auf dunklere Farbe legen zu müſſen, was ſchlimm wirkt, da dieſe Stellen ſich trüben, ihre im Schatten ſo werthvolle Durchſichtigkeit einbüßen und dann ſehr unerfreulich wirken, indem die hellere Deckfarbe dann leicht als Nebel, Flor oder Staub erſcheint. Man trage die Farbe immer frei, keck und recht gleichmäßig auf, ohne allzuvieles untereinander zu miſchen,

vermeide aber dabei den Vertreiber, welcher ſtets ſowohl dem allgemeinen Effekt, wie der Modellirung zum Nachtheil gereicht und in der Landſchaft nur in der Luft angewendet wird. Die Farbe wird mit einzelnen kurzen Pinſelſtrichen von links nach rechts und möglichſt in gleicher Dicke, dabei aber doch möglichſt dünn aufgetragen und um dieſen angenehmen gleichmäßigen Auftrag zu ermöglichen, muß das nöthige Oel zugemiſcht werden. Kurzhaarige Pinſel eignen ſich zu dieſem Zwecke am beſten. Auf einander gehäufte Lagen dicker Farbe laſſen weder feinere Modellirung noch überhaupt geeignete Ausarbeitung zu.

Zum Impaſtiren der Lichter bedient man ſich zweckmäßiger eines längeren aber nicht ſchwachen Pinſels, da ein ſolcher die Farbe beſſer von ſich gibt.

Die Schatten ſind alſo mit dünnerer Farbe zu geben wie die Lichter, aber man ſei nicht ängſtlich und ſetze alle Töne beſtimmt und klar ein, ohne mit dem Pinſel viel hin und her zu fahren oder zu miſchen, indem bei letzterem Verfahren die Töne trüb und ſchmutzig werden. Derartige Töne nennt man *gequälte*. Ueberhaupt mache man ſich zur Regel, im Tone gut getroffene Partien nicht nochmals zu berühren, damit ſolche nichts von ihrer Schönheit und Transparenz einbüßen. Der Gang der Arbeit iſt etwa folgender:

Nachdem man die für Luft und Ferne nothwendigen Farben auf die Palette aufgeſetzt — Weiß immer zunächſt dem Daumenloch — und die nöthigen Töne gemiſcht hat, beginnt man mit erſterer in der linken oberen Ecke und geht dann, nach unten arbeitend und die Abſtufungen der

Farbentöne genau beobachtend, an die Ferne, Gebirge ꝛc. ꝛc., in welcher dieſelben Töne, hier und da durch tieferes Grau verſtärkt, Anwendung finden. Man bemerke auch, daß Luft und Ferne ſtets zuſammen, d. h. an einem Tage gemalt werden müſſen, damit die Töne ſanft in einander gehen, ebenſo wie alle übrigen Partien, welche gleiche Töne zeigen oder ſonſt zuſammengehören. Sind Luft und Ferne untermalt, wobei größere Wolkenmaſſen und kleinere dunklere Wölkchen gleich mitgemalt, kleine leichte, helle Wölkchen aber nicht berückſichtigt werden, ſo läßt man die Arbeit trocknen, damit nichts von dem deckenden Grau der Lüfte unter die Töne des Mittelgrundes gerathe, welcher nicht mit Grau angelegt werden darf, da in dieſem Falle alle Transparenz und Klarheit aufgeopfert würde, welche nur dadurch erhalten werden, daß man hier ſo lange wie möglich, wenigſtens bis zu einem gewiſſen Grade den Leinwandgrund durchblicken läßt. Beim Abbrechen der Arbeit läßt man die Farbe nach den noch ungemalten Theilen zu immer dünner werden, und geht man ſogar etwas über die Conturen hinaus, was für alle Fälle gilt.

Im Verlaufe der Untermalung werden, je mehr man ſich dem Vordergrunde nähert, die Schatten kräftiger, während die Localfarben an Intenſität zunehmen. Einzelheiten des Vordergrundes, wie Pfähle, Zäune, Felſen ꝛc. ꝛc. läßt man, wenn deren Ton nicht ſtörend iſt, vorerſt noch untertuſcht ſtehen oder man ändert deren Ton mit nicht zu dicker Farbe und behält immer noch die Darſtellung der größeren Maſſen im Auge. Man legt bei Grasflächen, wie im Vordergrund überhaupt, zuerſt den dunkleren Ton an und zwar nicht zu

dick, damit man die ſich darauf hell oder dunkel abhebenden Einzelpflanzen, Gräſer ꝛc. bequem darauf ſetzen kann.

Iſt die Untermalung beendet, worüber Wochen hingehen können, ſo läßt man das Bild *am Lichte* — nicht etwa gegen die Wand gekehrt — trocknen, ſorge aber dafür, daß Staub vermieden wird. Im Sommer in drei, im Winter in etwa acht bis zehn Tagen wird das Bild trocken ſein, was man, wie bereits erwähnt, durch den Hauch feſtſtellen kann, welcher in dieſem Falle haftet oder aber durch Berühren der braunen und dunkeln Töne ermittelt, denn ſobald dieſe trocken ſind, ſind es auch die übrigen. Das Gleiche gilt von Schwarz, Gelb, Zinnober und den Lackfarben.

Wenn man die Arbeit unterbricht, d. h. für den betreffenden Tag aufhört, ſo muß man vermeiden, dies in der Mitte einer größeren Partie oder aber im Licht zu bewerkſtelligen. Man ſuche alſo möglichſt in *Schattenpartien* abzubrechen und zwar deßwegen, weil die dunklen Farben durchgängig weniger leicht trocknen. In allen Fällen verdünne man aber die Farbe nach den Grenzen hin und ſetze ein wenig Oel zu.

Ich wiederhole nochmals, daß die Untermalung vorzugsweiſe in *hellen* Tönen zu halten iſt, da eine Herabſtimmung der helleren Farben im Laufe der Arbeit kaum zu vermeiden iſt. In zweiter Linie hält man die Untermalung in *wärmeren* Tönen, denn kalte Farbe kann gegen das Ende hin, wo ſolche nothwendig erſcheint, immer noch aufgeſetzt werden. Man beherzige dabei, daß jede Farbe nicht nur beim Trocknen im Tone ſinkt, ſondern auch im Verhältniß zu ihrem Körper

von dem Ton der unter ihr liegenden Farbe beeinflußt wird, woraus folgt, daß alle nicht auf eine helle, klare Untermalung gelegten Töne sich verändern, und schon im Trocknen an Glanz und Kraft verlieren. Man kann daher diesen Verhältnissen schon von vorn herein einige Rechnung tragen und dürfen aus demselben Grunde tiefe Töne und Schatten, auch späterhin nicht zu stark aufgetragen werden, da die Zeit hier manches in befriedigendster Weise ausgleicht.

Stehen Bäume an der Luft mit einzelnen zerstreuten Blätterpartien oder mit sehr dünner Belaubung, so daß die Luft allenthalben durchblickt, so malt man die Luft am besten durch und setzt die Bäume erst bei der Uebermalung ein. Falls in diesem Falle Zeichnung und Untertuschung nicht mehr durch die darüber gelegte Farbe durchschimmern sollten, müßte man dieselben dann nochmals leicht aufzeichnen. Noch bemerke ich, daß alle Partien, welche leuchten sollen, stärkeren Auftrag der Farbe beanspruchen, was besonders bei der Luft zu beobachten ist.

7. Die Uebermalung.

Ist die Untermalung trocken, so übergeht man, sobald man zur Uebermalung schreiten will, das Bild mit einem feuchten Tuch, reibt es trocken und befeuchtet die Oberfläche alsdann mit Mohnöl, aber nur ganz schwach, weßhalb ein etwaiger Ueberschuß an Oel mit einem zarten leinenen oder seidenen Tuche vorsichtig weggewischt werden muß. Es wird mit dieser Anreibung bezweckt, daß der neue Farbenauftrag sich innig mit dem früheren verbindet, so daß das Ganze

ſchließlich den Eindruck macht, als ſei alles ohne Unterbrechung gemalt worden. Dieſelben Dienſte leiſtet indeſſen auch Abwaſchen mit Waſſer. Iſt auf einer Stelle, wo dies wie z. B. auf einem glatten Stoff ꝛc. ꝛc. ſchlecht wirken würde, ſo viel Farbe angehäuft, daß dickere Stellen und Höcker entſtanden ſind, ſo ſchabt man dieſelben mittelſt einer dünnen, ſcharfen am Ende abgerundeten Meſſerklinge ab, indem man letztere faſt wagerecht hält und geht dabei vorſichtig zu Werke, damit man nicht mehr abſchabt als nothwendig iſt, oder gar in die Leinwand ſchneide. Hierauf wird das Gemälde mit Waſſer abgewaſchen und wieder an der Luft oder in der Nähe eines Feuers getrocknet.

Bei der Uebermalung handelt es ſich um möglichſt glanzvolle Darſtellung der charakteriſtiſchen Farbentöne, alſo um das volle Colorit, wobei alle charakteriſtiſchen Details der dargeſtellten Gegenſtände gebührende Berückſichtigung finden. Zeichnung ſowohl, wie Licht, Schatten und Reflexe werden möglichſt wahrheitsgetreu dargeſtellt und die Luftperſpective gewahrt. Die noch dünn und transparent erſcheinenden Schatten werden kräftiger eingeſetzt und wo es nöthig iſt, durch Halbſchatten vereinigt. Die Lichter werden kräftig mit voller Farbe und die hellſten derſelben mit kecken Strichen eingeſetzt, dabei aber ſtets unter Berückſichtigung des beſonderen Charakters derſelben. Wie bereits früher erwähnt, erhält man die glanzvollſten Lichter am beſten, wenn man ſie in der Untermalung mit Weiß einſetzt und ſpäter mit dem entſprechenden Ton laſirt.

Auch bei der Uebermalung, wie überhaupt in allen

Fällen, malt man den Hintergrund, hier alſo Luft und Ferne, zuerſt und geht durch den Mittelgrund in den Vordergrund über. Einzelne vor der Luft ſich abhebende Bäume, Baumgruppen oder Partien, welche in die Luft hineinragen, malt man ſobald die Luft trocken iſt, mit den übrigen nicht übergreifenden Theilen, da man mit der Luft die Silhouette doch immer mehr oder weniger übergeht.

Man gewöhne ſich daran, überall zuerſt mit dem Lokalton d. h. dem nicht durch auffallendes Licht oder Schatten veränderten urſprünglichen Farbenton zu beginnen und aus dieſem in die Licht-, Schatten und Reflextöne überzugehen, dabei aber immer zuerſt die tiefen Schatten und zuletzt die hellſten Lichter zu geben.

8. Die Vollendung durch Retouchen und Laſuren.

Iſt die Uebermalung beendet und vollkommen getrocknet, ſo wird ſich bei einer abermaligen Durchſicht Manches finden, was noch einer Verbeſſerung in Farbe, Ton oder der Behandlung bedarf und wird hier ein Licht, dort ein Schatten zu verſtärken ſein. Alle derartige noch wünſchenswerthe Verbeſſerungen werden nunmehr mittelſt Retouchen d. h. ſehr dünnen Uebermalungen, oder aber mittelſt der Laſuren angebracht. Beſonders häufig kommen hier jene ſchattigen farbigen Hauche und zarten Reflexe in Betracht, welche nur in dieſem Stadium des Bildes durch Laſuren zu erreichen ſind, ſowie die hohen Glanzlichter, welche bei der Uebermalung noch nicht gegeben werden konnten, weil ſie auf der fetten

Farbe nicht gut hafteten und daher auch nicht mit Entſchiedenheit hätten eingeſetzt werden können. Hier und da müſſen ſodann noch verſchiedene feine Linien gegeben werden, welche ſich in der weichen Farbe nicht früher anbringen ließen und müſſen nunmehr, wo es das Detail verlangt, kräftige Drucker eingeſetzt werden, beſonders an Stellen, welchen es an Ausdruck gebricht. Man überlege aber vorher die Wirkung, und ſetze ſie erſt dann mit Entſchiedenheit ein, andernfalls ſolche nicht den gewünſchten Effekt hervor bringen. Drucker müſſen ſtets mit warmer Farbe gegeben werden, nie kalt oder grau, dagegen können die Töne heller oder dunkler gewählt werden, wie der Grund. Man bedient ſich hierzu gewöhnlich kleiner Pinſel. Es iſt überhaupt erſt dann möglich, alles ſehen zu können, was zur vollkommenen Heraushebung von Einzelheiten und zur Vollendung des Ganzen noch fehlt, wenn das Bild gleichſam fertig iſt und im Rahmen ſteht. Letzteres iſt weſentliche Bedingung.

Zu der feineren Zeichnung bedarf man hier zuweilen der feineren Haarpinſel; größere Laſuren müſſen aber ſtets mit dem Borſtenpinſel ausgeführt werden, weil er Firniß und Farbe mehr auseinander bringt und die Laſur hierdurch dünner und durchſichtiger wird.

Bevor man nun die nöthigen Retouchen aufträgt, wiſcht man die betreffenden Stellen ganz dünn mit Retouchirfirniß oder mit Roberson's Medium oder auch mit Pariſer Firniß an und trägt ſodann die nothwendigen Töne ebenfalls ſehr dünn auf. Miſchungen der verſchiedenen Farben, aber ohne Weiß wirken dann bei ſehr dünnem Auftrage in der Art der Laſuren oft wahrhaft prachtvoll, ſo daß man nicht zu erkennen ver-

mag, daß nur eine Laſur aufliegt, allein eine derartige Behandlung der Farbe erfordert große Geſchicklichkeit, da leicht Schwere und Trübe entſteht und iſt dem Anfänger dieſe Manier vorerſt nicht anzurathen, vielmehr wird derſelbe ſicherer gehen, wenn er in gewöhnlicher Weiſe, aber ſehr dünn übermalt und da alle Farben, mit wenig Oel und dünn aufgetragen mehr oder weniger durchſichtig werden, ſo läßt ſich leicht von dem Untermalten beibehalten, was allenfalls ſtehen bleiben kann.

In den Lüften ſind Retouchen und Laſuren nur mit großer Vorſicht zu bewerkſtelligen, weil hier die Farbe leicht ins Schmutzige fällt; wer aber bereits die nöthige Erfahrung und Geſchicklichkeit beſitzt, vermag den Lichtern der Luft durch Retouchen und Laſuren einen hohen Reiz der Farbe zu verleihen. Die Retouche bedarf weniger Trockenöl als die Laſur und zwar deßwegen, weil man mit undurchſichtigeren und meiſt beſſer trocknenden Farben arbeitet.

Die Retouche wird alſo angewendet, wo in frühere Farbenaufträge noch hinein gemalt wird, während die Laſur dazu dient, den Ton überhaupt mittelſt durchſichtiger Farbe zu verändern oder zu vertiefen.

Speziell im Vordergrunde braucht man keinen Anſtand zu nehmen, in dünn übermalte oder laſirte Stellen noch mit dicker Farbe hinein zu malen, da hier, beſonders bei felſigem, ſteinigem, überhaupt rauhem Terrain ꝛc. möglichſte Abwechslung im Auftrag ſehr erwünſcht iſt und können Zufälligkeiten aller Art mit Geſchmack paſſend verwerthet werden. In dieſem Stadium der Arbeit übereile man ſich aber nicht, ſondern gehe vorſichtig zu Werke; man unterbreche die Arbeit öfters

und betrachte das Bild von entfernteren Standpunkten aus, da dann das Auge beſſer erkennt, was noch nothwendig zu thun bleibt. Sodann muß darauf aufmerkſam gemacht werden, daß über der Vollendung des Einzelnen nicht die Geſammtwirkung Einbuße erleiden darf und einzelne Partien ſich dem Beſchauer in unangenehmer, pretentiöſer Weiſe aufdringen.

Von guter Wirkung iſt ſchließlich noch, wenn man paſſende Stellen ſehr leicht mit hellen Tönen in recht dicker Farbe übergeht, oder vielmehr den Pinſel leicht darüber ſchleppt, ſo daß die Farbe nur an den hervorragenden rauhen Stellen haftet. Dieſe Operation erfordert Geſchick und eine ſehr leichte Hand; ſie darf indeſſen nicht zu weit ausgedehnt werden, da in dieſem Falle das Bild das Ausſehen erhält, als ſei es beſtäubt oder auch mit Mehl beworfen. Ich empfehle nochmals, das Bild in dem Rahmen fertig zu malen, da der Glanz des Goldes manche Verbeſſerungen wünſchenswerth erſcheinen läßt.

9. Das Prima-Bild.

Alla prima malen heißt ein Bild ohne Rückſicht auf die oben dargelegten verſchiedenen Stadien in Einem, in Modellirung wie in Farbenwirkung, fertig ſtellen, ſo wie es in der Regel beim Malen nach der Natur geſchieht. Auf hohe künſtleriſche Vollendung können ſelbſtverſtändlich derartige Gemälde keinen Anſpruch erheben, aber nichts deſtoweniger ſind ſie nicht ohne einen gewiſſen Reiz und eine erſtaunliche Friſche und Klarheit der Farbe, welche oft den mit allen

Raffinements der Technik auf das sorgfältigste behandelten Bildern gänzlich abgeht. Zu den alla prima Bildern gehören selbstverständlich auch die Studien nach der Natur, wenigstens in der Mehrzahl der Fälle, und gebe ich hier einige Fingerzeige, in welcher Weise man am zweckentsprechendsten bei dieser Malerei zu Werke geht. Zunächst handelt es sich darum, gleich die richtigen Töne zu treffen und empfiehlt es sich, zuerst alle Schatten und Uebergangstöne in ihrem richtigen Ton, eher kräftiger als zu schwach, leicht und dünn anzulegen, ebenso die Lokaltöne. Dabei beachte man, daß alle dunklen Stellen in recht warmem Ton und sehr durchsichtig gehalten werden müssen, da sie später den hellen, deckenden Tönen gegenüber doch an Wärme verlieren. Ist dies geschehen, so setze man die Lokaltöne vom Licht aus und mit dickerer Farbe ein und beende man das Bild unter steter genauester Beachtung der Kraft der Farbe in Licht und Schatten, sowie der Helligkeitsverhältnisse.

Nochmals beachte der Anfänger, daß alle Lichter stark impastirt werden, je leuchtender je stärker, daß die Schatten dann durchsichtig, in warmem Tone gehalten und dünn aufgetragen sein müssen, daher in den meisten Fällen kein Weiß enthalten dürfen und daß die Reflexe stärker als die Schatten, aber weniger stark als die Lichter impastirt werden, sowie daß sie ebenfalls mit möglichst wenig Weiß zu malen sind. Für sehr helle Reflexe nehme man Neapelgelb. Sehr tiefe Schatten erhält man durch Lasuren von dunklerer Farbe über die Untermalung, doch kann man immer wieder mit

mehr oder weniger deckenden Tönen in die Laſuren hineinmalen, um naturgetreue Wirkung zu ſichern.

Wenig umfangreiche Bilder kann man meiſt alla prima malen.

10. Die Copie.

Ehe ſich der Anfänger an das Skizziren nach der Natur wagt, iſt demſelben bis zur gründlichen Aneignung der Technik das Copiren womöglich von Bildern beſſerer Meiſter, vorher von einigen Studienblättern, zu empfehlen. Die Behandlung bleibt auch hier ganz dieſelbe, wie ich ſie oben dargeſtellt habe. In Betreff der Farbe hat man ſich genau an das Original zu halten und die Töne deſſelben getreu wiederzugeben. Iſt man bei dem Miſchen der Haupttöne nicht ganz ſicher, einen Ton richtig getroffen zu haben, ſo nimmt man den gemiſchten Ton auf die Spitze der Hornſpachtel und hält ihn gegen das Original. Man probirt alsdann noch einen breiten Pinſelſtrich auf dem Bild, um zu ſehen, welche Farbe eventuell noch zuzuſetzen ſein würde. Die Zwiſchen- und Uebergangstöne miſcht man aus den nebeneinander ſtehenden Haupttönen gleich mit dem Pinſel auf der Palette. Außer in der Farbe hat man ſich aber auch in der Malweiſe genau an das Original zu halten und darf man nicht etwa eine demſelben fremde Technik in Anwendung bringen wollen. Zu dieſem Zwecke muß man das zu copirende Bild, ehe man mit der Malerei beginnt, ſchon auf dieſe Behandlungsweiſe hin unterſuchen und aus der Farbenwirkung namentlich zu eruiren ſuchen, ob das Original mit Untermalung oder nicht, ob es in mehr oder weniger farbiger, grauer, oder vielleicht

gar rother Farbe untermalt ist, nachdem man schon Anfangs untersucht, ob das Bild vielleicht auf Kreide oder auf Bolusgrund gemalt ist, was alles in sehr verschiedener Weise die Uebermalung beeinflußt. Die rothe Untermalung kommt besonders bei Nachtbildern in Anwendung, um denselben Wärme und Klarheit zu verleihen, welche den hier überall dunkeln Farben wenig eigen ist. So würde man z. B. beim Copiren einer Mondscheinlandschaft von Van der Neer am besten die braunen Lichtpartien in der Landschaft wie die grauen in Luft und Wasser mit Roth, das Ganze aber in einem rothbraunen Tone untermalen und nur bei den ganz tiefen Stellen Gebrauch von der gebrannten grünen Erde machen.

Copien von historischen, Genre- und Portraitbildern beanspruchen absolut getreue Wiedergabe nach allen Richtungen hin, während man in der Landschaft, dann in Blumen- und Fruchtstücken vielfach ungebundener ist und zwar vorzugsweise in der Zeichnung. Es kommt z. B. in der Landschaft nicht darauf an, auf einem steinigen Wege oder in einem Felsengerölle jedes kleinste Steinchen oder in einer Baumpartie jedes einzelne Blättchen, in einer Rasenpartie jedes einzelne Grashälmchen, oder bei spritzendem Schaum in einem Seestück jedes einzelne Schaumfleckchen nachzubilden oder diese einzelnen Objecte genau zu zählen, ebensowenig wie man dies in einer Studie nach der Natur thun würde, vielmehr kommt es hier lediglich auf genaue Wiedergabe des Charakters, der Stimmung und der Art der Darstellung an. Es kommt auch nicht darauf an, ob an einem Baumstamm sich 11 oder 12 Risse befinden, ebensowenig als es von Belang erscheint, ob die

Ausladung einer Laubpartie eine Blattſpitze mehr oder weniger hat. Hauptſache iſt vielmehr, daß die Copie daſſelbe zu ſein ſcheint und in der Totalwirkung auch wirklich das Abbild iſt.

Der Anfänger mag vielleicht von ſeinen erſten Farbenaufträgen wenig befriedigt ſein, denn das Treffen der Töne, die harmoniſche Verbindung derſelben und der verſchiedenartige Auftrag erfordern Uebung. Wiederholte Verſuche werden jedoch erkennen laſſen, daß die Technik bei einigem Fleiße weniger ſchwierig iſt, als ſie Manchem anfangs erſcheinen mag.

Vor allen Dingen arbeite man ruhig, ohne Uebereilung und ſuche ſich über alle Einzelheiten klar zu werden, denn nur ſo gelangt man dazu, ſpäter das Ganze mehr mit einem Blicke zu überſehen, beziehungsweiſe zu erfaſſen.

Man werfe übrigens nie eine Skizze oder ein Bild weg, wie wenig befriedigend auch die Arbeit zur Zeit erſcheinen möge, indem manches gar nicht ſo ſchlechte Werk auf dieſe Weiſe in momentaner übler Laune vernichtet wird, was ſehr häufig in der Zeit der erſten Studien nach der Natur vorkommt. Ich habe dies vielfach an mir ſelbſt erfahren und Skizzen, von welchen ich anfangs wenig erbaut zu ſein Urſache zu haben glaubte, wurden von Künſtlern nicht ſelten als gelungen erachtet. Iſt man einer Arbeit überdrüſſig, indem man ſolche für mißrathen hält, ſo lege man ſie auf längere Zeit aus den Augen. Betrachtet man ſie dann ſpäter einmal wieder, ſo ſieht man ſie in den meiſten Fällen mit anderen Augen an und findet nicht ſelten manches Schöne darin, was veranlaßt, daran weiter zu arbeiten und dieſelbe einem erwünſchten Ende zuzuführen. An Studien nach der

Natur lasse man sich jedoch nicht beikommen, etwa zu Hause angekommen, noch etwas verbessern zu wollen.

11. Farbenmischung.

„Es fällt mir so schwer die richtigen Farbentöne durch das Mischen heraus zu bekommen" ist eine Klage, welche man von Anfängern im Malen häufig zu hören Gelegenheit hat und mir selbst ist sie nicht erspart worden. Da die Natur so unendliche Verschiedenheit in den Farbentönen bietet und jeder dieser Töne mehr oder weniger von den zu unserer Disposition stehenden Farben abweicht, — oder mit anderen Worten, da fast alles, was wir in der Natur sehen, gebrochene Töne zeigt, so ist die Klage in Bezug auf ihr Entstehen eine sehr verständliche. Wer sich gründliche Kenntniß der Farbenmischung verschaffen will, dem rathe ich den in Nachstehendem bezeichneten Weg. Er ist etwas umständlich, aber er führt sicher zum Ziele.

Ueber die Farbenmischungen muß ich im Allgemeinen auf das verweisen, was bereits oben bei Besprechung der Farbentheorie Erwähnung gefunden hat. Speziell bei der Oelmalerei treten aber noch die Gegensätze Schwarz und Weiß als Farben in die Mischungen ein und gestatten als Zusätze zu einzelnen Farben wie zu Mischungen mehrerer einzeln oder zusammen abermalige, ins Unendliche gehende feinste Abstufungen der betreffenden Farben und Töne von dem hellsten Licht bis in den tiefsten Schatten.

Zur ersten Orientirung dürfte dem Anfänger zu empfehlen sein, sich vorerst über die Töne klar zu werden, welche

durch Zuſatz von Schwarz oder Weiß zu einigen der gebräuchlichſten Farben, ſagen wir zu Cobalt, hellem Ocker und hell Engliſch Roth in den verſchiedenſten Verhältniſſen ſich darſtellen laſſen. Bei Beachtung der zahlreichen ſich ergebenden Nüancen nach Höhe wie Tiefe wird ſich der Anfänger dann unter Beobachtung des bereits früher Vorgetragenen bald heimiſch in der Farbenmiſchung fühlen, vorausgeſetzt natürlich, daß ſein Farbenſinn kein zu unentwickelter iſt, in welchem Falle erfolgreiches Studium der Malerei überhaupt ausgeſchloſſen iſt. Dem Maler ſind die Farben, was dem Muſiker die Töne; er muß ſie daher mit Verſtändniß anzuwenden wiſſen, wenn er Empfindungen durch ſie anregen oder hervorrufen will. Wer nach der Natur malt, muß auch die Farbentöne ſo zu ſagen leſen können, d. h. er muß ſofort die Miſchungsverhältniſſe jedes vorkommenden Tones beurtheilen können, ohne unſicher umhertaſten zu müſſen. Hat der Anfänger die vorſtehend angegebenen Verſuche gemacht, ſo gehe er ſeine ſämmtlichen Farben durch und miſche ſie mit Weiß und zwar in 3 Modificationen auf je 1 Theil Farbe gleiche, doppelte und halbe Quantität Weiß. Sodann miſche er noch zu jedem der erhaltenen Töne $^1/_4$, $^1/_2$ und 1 Theil Cobalt. Alle dieſe Miſchungsverſuche ſetze er auf Streifen von Malpapier und ſuche ſich durch öfteres Durchſehen dieſer Sammlung die Töne und ihre Miſchungsverhältniſſe einzuprägen. Verſuchsreihen dieſer Art ſind äußerſt inſtructiv, können vielfältig variirt und dem Anfänger nicht dringend genug nach allen Richtungen hin empfohlen werden.

Je feinere Ausbildung der Farbenſinn erlangt, um ſo

genauer wird der Lernende die Verſchiedenheit der Zuſammenſetzung der verſchiedenen Töne zu beurtheilen in der Lage ſein und um ſo feiner wird er die Unterſchiede ſelbſt einander ſehr nahe liegender Nüancen erkennen. Bei dieſer Gelegenheit muß ich übrigens noch darauf aufmerkſam machen, daß man wohl thut, alle Miſchungen auf die einfachſte Weiſe zu bewerkſtelligen und nicht drei oder vier Farben in Miſchung zu bringen, wo nur zwei ſchon zur Darſtellung des gewünſchten Tones hinreichen.

Obige Arbeiten ſind zwar etwas mühſam und ziemlich zeitraubend, aber für genaue Kenntniß der Mittel müſſen ſolche als äußerſt inſtruktiv bezeichnet werden und ſind dieſelben umſomehr zu empfehlen, als Gewöhnung an wenige konventionelle Töne für gewiſſe Zwecke der künſtleriſchen Darſtellung wenig angemeſſen iſt.

II. Das Colorit.

Das Colorit der Landſchaft iſt in hohem Grade von dem Zuſtand der Luft, beziehungsweiſe des Himmels abhängig, da ſich die Farbe der Luft hier überall, in Halbſchatten und hohem Lichte ſogar nahezu direkt abſpiegelt, weßhalb z. B. auf einer ſchneebedeckten Fläche bei blauem Himmel reines Weiß kaum in den höchſten Glanzlichtern anzubringen iſt, vielmehr alle Reflexe blau erſcheinen. In anderer Beziehung iſt das Colorit der Landſchaft ſelbſtverſtändlich von der Natur der dargeſtellten Gegend und dem Charakter des Grün abhängig, welches vorzugsweiſe Beachtung beanſprucht. Ein

ſüdlicher, klarer Himmel bedingt außerdem lebhaftere, wärmere Töne in der Landſchaft als ein nördlicher.

In den nachfolgenden Kapiteln werde ich nun zu Anfang eines jeden eine Tabelle der für den betreffenden Gegenſtand dienlichen Farben und Miſchungen geben. *Weiß* und *Schwarz*, welche hier in den meiſten Fällen noch in die Miſchung treten, habe ich gewöhnlich als ſelbſtverſtändlich weggelaſſen. Bei den ausgiebigen Modifikationen, welche dieſe beiden Faktoren in der Farbe ermöglichen, iſt eine auch nur annähernd vollſtändige Angabe aller irgend darſtellbaren Töne ein Ding der Unmöglichkeit, ſo daß ich es dem Lernenden überlaſſen muß, ſich auf dieſem Gebiete beſſer zu orientiren. Ich bin aber abſichtlich in Betreff der Angabe der anzuwendenden Farben ſo ausführlich wie möglich geweſen, um dem ſtrebſamen Dilettanten nichts vorzuenthalten. Wenn auch die Wenigſten alle von mir angegebenen Töne durcharbeiten werden, vielmehr der Eine ſich mehr dieſe, der Andere ſich mehr jene Reihe von Tönen in der Praxis aneignen wird, ſo kam es mir doch hauptſächlich darauf an, zu zeigen, *unter welchen Umſtänden* und *in welchen Combinationen die verſchiedenen Farben der Verwendung fähig ſind*. Nur mit *vollſtändiger* Kenntniß und Beherrſchung des zu Gebote ſtehenden Materials iſt es möglich, ein guter Coloriſt zu werden und bei Angabe nur der hauptſächlichſten Farbentöne wäre ich Gefahr gelaufen, den Weg zu dem verwerflichen *conventionellen* Colorit zu bahnen, welches bei Dilettanten noch allzuhäufig angetroffen wird. Nach Angabe der zu verwendenden Farben-

combinationen werde ich dann in Fällen, wo es nothwendig erſcheint, ganz beſonders bei der Luft, das praktiſche Verfahren ſo eingehend, als es das geſchriebene Wort zuläßt, erläutern. Ich muß aber darauf aufmerkſam machen, daß ich mit Angabe der Farben bei dieſen techniſchen Anweiſungen keine Normal-Rezepte zu geben beabſichtigte, welche in allen Fällen anzuwenden ſeien, vielmehr wollte ich mit dieſen Darſtellungen nur irgend welche Mittel zum Zwecke und ihre Anwendung ausführlicher erörtern.

Beim Miſchen combinirter Töne mache man es zur Regel, mit der vorherrſchenden Farbe zu beginnen und in geringer Menge die übrigen nach und nach, bis zur Erreichung des beabſichtigten Tones beizumiſchen. Die vorzugsweiſe brauchbaren Töne ſind **fett** gedruckt.

A. Luft und Wolken.

1. Colorit.

Die nützlichſten Farben für die Luft ſind außer Weiß und Schwarz:

Ultramarin,
Zinnober,
Indiſch Roth,
Krapplack;
Aureolin,
Gelber Ocker,
Neapelgelb,
Rohe Umbra.

Für Tageshimmel.

Cobalt allein oder mit **Rosa Krapp** — mit hell Englisch Roth — mit Indisch Roth — mit wenig Purpur Krapp — mit wenig Indigo und Rosa Krapp.

Statt des Cobalt kann auch bei sehr klarer Luft Ultramarin genommen werden, doch wird Cobalt in den meisten Fällen besser entsprechen. Ultramarin paßt im Allgemeinen mehr für südliche Himmel.

Sehr zarte luftige Töne liefern:

Cobalt, Rosa Krapp und Neapelgelb, eine besonders für neblige Effekte und schwüle Atmosphäre unersetzliche Combination.

Cobalt, Rosa Krapp und heller Ocker oder Aureolin.

In der Dämmerung kommen für die oberen Theile der Luft in Betracht:

Cobalt mit Indigo.

Indigo mit Rosa Krapp — mit Purpur Krapp — oder mit Indisch Roth.

Indigo, Cobalt und wenig Purpur Krapp oder Indisch Roth.

Für mondhelle Nächte passen:

Indigo, Schwarz und Ultramarin oder Van Dyk-Braun.

Indigo, lasirt mit Ultramarin.

Für die Wolken in Mondscheinlandschaften eignen sich vorzugsweise: Schwarz mit Ultramarin, dann Sepia, Brauner Krapp und Indigo, sowie Cölnische Erde, Schwarz und Cobalt. Der Mond selbst wird mit gelbem Ocker und Weiß gemalt und die zunächst befindlichen Theile der Luft mit braunem Ocker, Weiß, Schwarz und Cobalt.

Für einfarbige, graue Lüfte eignen sich außer den weiter unten für Wolken angegebenen Tönen besonders: Cobalt (oder Indigo) mit Sepia und braunem Krapp. Für Wolken in solcher Luft: Sepia, brauner Krapp und Indigo — etwas schattirt mit Krapp und Cobalt.

Für Sonnenaufgang wie Sonnenuntergang kommen in den verschiedenen Theilen der Luft in Anwendung:

Aureolin und Weiß.
Neapelgelb und Weiß.
Gelber Ocker und Weiß.
Zinnober, Neapelgelb und Weiß.
Krapp, Aureolin und Weiß.
Krapp, Neapelgelb und Weiß.
Zinnober, gelber Ocker und Weiß.
Indisch Roth, gelber Ocker und Weiß.
Krapp, gelber Ocker und Weiß.

Cobalt mit Indigo — mit Rosa Krapp — mit Purpur Krapp — mit Zinnober und gelbem Ocker.

Gelber Ocker allein oder mit hell Englisch Roth —

mit Indiſch Roth — mit Roſa Krapp — oder mit wenig Indiſch Gelb.

Cadmium mit Indiſch Roth oder mit Roſa Krapp.

Indiſch Gelb allein oder mit gelbem Ocker, — Goldocker, — Roſa Krapp, — Roher Umbra, — Gebrannter Sienna, — Gebrannter Umbra, — Van Dyk-Braun, — oder braunem Krapp.

Neapelgelb allein oder mit Roſa Krapp. —

Roſa Krapp mit Indiſch Roth — oder mit Purpur Krapp.

Purpur Krapp.

Mars Orange.

Die Sonne ſelbſt wird bei Sonnenaufgang mit Neapelgelb und Weiß gemalt, mit demſelben, aber etwas ſtärkeren Ton auch die nächſte Umgebung derſelben.

Töne für Wolken.

Allgemeine Töne bei ſchönem Wetter.

Cobalt, Aureolin und Weiß.

Ultramarin, Zinnober und Weiß.

Ultramarin, Indiſch Roth und Weiß.

Ultramarin, Rohe Umbra und Weiß.

Ultramarin, Rohe Umbra, Neapelgelb und Weiß.

Cobalt, Roſa Krapp und **gelber Ocker.** Herrliche, ſilbergraue Töne. Je nach den Miſchungsverhältniſſen 1. 3. 2. — 2. 3. 1. — 2. 1. 3. — 3. 2. 1. liefern dieſe drei Farben die verſchiedenſten brauchbaren Nüancen.

Cobalt mit **hell Englisch Roth** (auch 2. 1. — oder Ultramarin statt Cobalt) zarte, luftig wirkende Töne.
Cobalt und **Rosa-** oder **brauner Krapp** (auch für Schatten.)
Cobalt und Zinnober.
Schwarz, hell Englisch Roth und Cobalt.
Brauner Krapp, gelber Ocker und Cobalt für Mitteltöne.
Hell Englisch Roth, Cobalt und brauner Krapp auch für Schatten.

Leichtes Gewölk in violettem Grau wird mit wenig Farbe über den blauen Grund gemalt. Hierzu eignen sich in wechselnden Verhältnissen folgende Töne:
Ultramarin, Hell Englisch Roth und Weiß, auch mit Zusatz von Rosa Krapp — gelbem Ocker — oder Aureolin.

Schwarz und Weiß mit Roth oder Blau.

Soll der Ton ein sehr reiner, glanzvoller sein, so ersetzt man das Englisch Roth durch Zinnober, wenn düster aber, durch Indisch Roth.

Töne für Wolken, deren Ton in's Purpurne fällt.

Hell Englisch Roth, Rosa Krapp und **Cobalt** liefert einen unermeßlichen Reichthum von Tönen.
Indisch Roth und Cobalt.
Brauner Krapp und Cobalt.
Purpur Krapp, gelber Ocker und Cobalt.

Schwarz mit Rosa Krapp oder mit braunem Krapp.

Für Töne von beträchtlicher Kraft ist Ultramarin anstatt des Cobalt zu verwenden, wenigstens stets in den letzten Aufträgen.

Töne für Regenwolken, wie überhaupt für dunkeltönige Wolken, auch für Wolken in der Dämmerung und außer dem Bereich der Sonne. — Siehe auch unter den Tönen für Gewitterwolken.

Indigo mit **Hell Englisch** oder **Indisch Roth**. Sehr nützliche Combinationen.

Indigo mit braunem Krapp.

Indigo, Indisch Roth und gelber Ocker.

Indigo, Indisch Roth und Rosa Krapp.

Töne für Wolken von kaltem Grau.

Cobalt oder Ultramarin, Schwarz mit und ohne Weiß.

Ultramarin, Schwarz und **Rosa Krapp**. Zart.

Ultramarin, Blauschwarz und Hell Englisch Roth.

Ultramarinasche und Schwarz.

Schwarz und Weiß. Sehr zart.

Töne für Gewitterwolken und stürmische Luft.

Ultramarin und **Lampenschwarz**.

Ultramarin, Lampenschwarz und **Hell Englisch Roth**, noch drohender.

Schwarz und hell Englisch Roth, sehr trüber, schmutziger Ton; auch für dunkle Stellen der Wolken passend.

Indigo mit **Indiſch Roth** oder braunem Krapp.
Indigo mit Blauſchwarz für ſchwere Güſſe herabſchüttende Wolken.
Indigo mit Indiſch Roth und gelbem Ocker — mit Schwarz und braunem Krapp — mit gebrannter Sienna und Krapplack.

Töne für Gewölk des Abend- und Morgenhimmels.

a. Für goldglänzende Wolken.

Cadmium.
Indiſch Gelb allein oder mit Roſa Krapp.
Gelber Ocker allein oder mit Roſa Krapp. — oder mit Cadmium.
Neapelgelb allein oder mit Indiſch Gelb.
Aureolin allein oder mit Roſa Krapp.

b. Für orangetönige Wolken.

Gelber Ocker und Indiſch Roth.
Cadmium mit Indiſch Roth oder mit Roſa Krapp.
Indiſch Gelb mit Roſa Krapp oder Hell Engliſch Roth.
Mars Orange.

c. Wolken in Scharlachtönen.

Hier kommen die oben aufgeführten Combinationen in Betracht, jedoch mit dem Unterſchiede, daß Roth vorherrſchen muß, dann Laſuren von Aureolin mit Roſa Krapp.

d. Wolken in Carmoiſintönen.

Indiſch Roth laſirt mit Roſa Krapp.
Hell Engliſch Roth mit Roſa Krapp. Glühender Ton.
Roſa Krapp mit wenig Purpur Krapp verſtärkt.
Roſa Krapp mit Zinnober.

e. Purpurfarbige Wolken.

Gelber Ocker, Indiſch Roth und Cobalt.
Indiſch Roth, Roſa Krapp und Cobalt.
Purpur Krapp und Cobalt.
Purpur Krapp, Cobalt, Indiſch Roth und Crimſonlack.
Für tiefe Töne nehme man ſtatt Cobalt Ultramarin.

f. Schieferfarbiges Gewölk.

Indigo, Cobalt und brauner Krapp.
Cobalt, Schwarz und brauner Krapp.
Schwarz, Indigo und Indiſch Roth.
Schwarz, Purpur Krapp und Cobalt.

g. Wolken von kalten, neutralen, grünlichen Tönen.
(Bei größter Entfernung von der Sonne.)

Cobalt mit gebrannter Umbra oder mit Van Dyk-Braun.
Indigo, Cobalt, Gelber Ocker und Roſa Krapp.

Der Lernende mache ſich nach und nach mit ſämmtlichen oben aufgeführten Combinationen praktiſch bekannt, damit er gegebenen Falles nicht erſt lange zu ſuchen braucht oder gar den gewünſchten Ton nicht darzuſtellen vermag.

2. Technik der Anlage der Lüfte.

Die feine, naturwahre Darstellung der Luft in ihren verschiedenen Stimmungen — besonders wenn sie an Farbentönen, Dunstschichten und Wolken reich ist — oder sobald sie, wie bei Darstellungen von Seestücken, Wiesengründen oder flachen Gegenden, den größten Theil des Bildes einnimmt — gehört oft zu den wichtigsten Partien eines Gemäldes und bildet zugleich einen seiner hervorragendsten Reize. Wo dagegen die Luft nur einen kleinen Theil des Bildes einnimmt, ist sie von geringerer Wirkung und in den meisten Fällen auch von sehr leichter, mindestens einfacher Behandlung. Hauptsache ist Reinheit und Weichheit der Töne. — Man darf nicht die Farbe, sondern nur die Wirkung, die Luft sehen. Der Anfänger präge sich vorerst folgende allgemeine Bemerkungen ein:

1) Die Wolken zeichne man, sobald solche nicht allzu zahl- und formenreich sind, in der Regel nicht, da es bei solchen, in steter Veränderung begriffenen Dingen wie Wolken, auf ganz absolute Wiedergabe der Formen in allen Einzelheiten nicht ankommt. Ist man jedoch genöthigt zu zeichnen, so skizzire man nur ganz flüchtig, nur ganz im Allgemeinen und sehr leicht, damit die Umrisse nicht später durch die Farbe sich hier und da in unangenehmer Weise dem Auge bemerkbar machen.

2) Alle Töne für die Luft werden durch Zusatz von mehr oder weniger Weiß in der Farbe nüancirt und ist beim Auftrage z. B. eines blauen Himmels die kräftigste Farbe

am oberen Rande einzuſetzen, welche gegen den Horizont hin heller und heller wird und hier in andere der Tageszeit entſprechende Töne übergeht.

Dieſelbe Abnahme in der Farbe findet in der Richtung nach der Sonne, aber nur in der näheren Umgebung derſelben ſtatt.

3) Die zwiſchen dem höchſten Theile der Luft und dem Horizont liegenden Töne können, wie bei Sonnenuntergängen, ſehr farbig ſein und eine große Reihe von Uebergangstönen zeigen, welche zuweilen mehr ins Rothe, mehr ins Gelbe oder mehr ins Apfelgrüne fallen, doch findet im Allgemeinen der Uebergang dem Farbenkreiſe entſprechend aus Blau durch Violett nach Roth und durch Orange nach Gelb ſtatt. Zuweilen fehlt ein Zwiſchenton, ſo daß z. B. Blau durch Violett raſch nach Orange übergeht, in welchem Falle die Töne in gleicher Stärke zu halten ſind.

4) Um die luftige Wirkung zu ſichern, male man mit nicht zu vielerlei Farben. Wenige Farben, aber möglichſt viele Abſtufungen derſelben. Die auf Seite 153 aufgeführten Farben genügen.

5) Man malt den Himmel am beſten gleich fertig; ſollte aber eine Untermalung nöthig ſcheinen, ſo muß dieſelbe heller als in der beabſichtigten Farbenſtimmung gehalten werden. Der Anfänger hüte ſich ferner, den Himmel zu blau zu malen, ein Fehler, in welchen derſelbe häufig zu verfallen geneigt iſt. Iſt der Auftrag zu hell ausgefallen, ſo läßt ſich das Blau durch Schummern leicht vertiefen, während es ſehr ſchwer hält, einen zu dunkel gerathenen Himmel aufzuhellen.

6) Im Allgemeinen werden die Wolken in den naſſen Himmel gemalt und die Ränder derſelben zart mit der Farbe des Himmels vereinigt. Wo aber Wolken mit ſcharfen Lichtern von beſtimmter Form erſcheinen, da ſetzt man die letzteren erſt ſpäter, nachdem die Untermalung trocken iſt, ein.

7) Die hellſten Lichter der Wolken müſſen mit dicker, möglichſt wenig verdünnter Farbe gegeben werden, um glanzvoll zu wirken.

8) Warmtönige Wolken müſſen beſtimmt und nicht etwa mit verſchwommenen Umriſſen aufgeſetzt werden, ſo daß ſie ſelbſt da, wo der Grund ſich in der Farbe nicht ſehr auffallend unterſcheidet, ſich doch von letzterem ſcharf abheben.

9) Niemals darf Berliner Blau oder eine der dieſem ähnlichen Farben in der Luft verwendet werden, da der ſtechende, ſcharfe Ton deſſelben nichts mit den Lufttönen gemein hat und in hohem Grade unerfreulich wirkt.

10) Für die grauen Töne der Luft und der Wolken darf man nicht zu ſchwere Farben nehmen. Vorzugsweiſe empfehlen ſich Korkſchwarz oder Elfenbeinſchwarz mit Weiß und einem wärmeren oder kälteren Roth. Für ganz hellgraue leichte Wölkchen empfiehlt ſich das Silbergrau aus Cobalt, Roſa Krapp und hellem Ocker.

11) Mit den Tönen für die Luft übergeht man häufig auch die Ferne und muß hier in der Regel den Lufttönen Roth zugeſetzt werden. Auch das Waſſer iſt mit den Lufttönen zu übergehen.

12) Eine ſehr aufmerkſame Behandlung erfordern die Wolken. Vor allen Dingen gilt es hier nicht formlos zu

werden und bloße Flächen darzuſtellen, da Wolken eine, wenn auch feine, doch ſehr beſtimmte Modellirung erfordern. Die erſte Anlage der Wolken ſei eine breite. Man bediene ſich bei Modellirung der Wolken, d. h. bei dem Eingehen auf die Formen, nur der Spitze des Pinſels und zwar in Strichen von der Seite, womit eine ſehr erfreuliche Wirkung erzielt wird. Man erhält auf dieſe Weiſe ſchwache, aber immerhin beſtimmte, um nicht zu ſagen ſcharfe Striche mit vielen Lichtern dazwiſchen, welche die Wirkungen von Wind veranſchaulichen, wie ſich überhaupt mit dieſer Pinſelführung alle eckigen Formen nach einiger Uebung ſehr leicht wiedergeben laſſen. Flach gehalten und von der Seite über die Fläche geſchleppt oder abſatzweiſe gezogen — nur darf der Pinſel nicht mit Farbe überladen ſein — laſſen ſich beſonders zerriſſene Wölkchen mit großer Wahrheit darſtellen und können ſolche auf keine andere Weiſe gleich wirkungsvoll erreicht werden.

13) Der Anfänger merke ferner, daß bei klarem Himmel um Mittag die Luft vorherrſchend blau iſt, daß je weiter gegen Abend oder früher gegen Morgen, deſto mehr rothe oder gelbe Töne auftreten, ſowie, daß die über uns ſtehenden Wolken warme Schattentöne und kalte Lichter zeigen, welches Verhältniß nach dem Horizonte hin langſam in das Gegentheil übergeht, indem hier die Schatten kalte und die Lichter warme Töne beſitzen.

Um nun einen etwas farbigeren Himmel, etwa eine Abendſtimmung, zu malen, verfährt man wie folgt. Man miſcht ſich zunächſt den hellſten und den dunkelſten

Ton mit, je nach den Farben- und Helligkeitsunterſchieden, zwei oder auch mehreren Mitteltönen, und trägt dieſe mit entſchiedenen kurzen Strichen ſo in horizontalen Streifen auf, als beabſichtige man kurze, von oben nach unten gehende Schraffirungen zu machen. Es kommt nun hierbei hauptſächlich darauf an zu beachten, wie weit jeder Ton nach Helligkeit, wie nach Farbe zu gehen hat und ſetzt man alsdann, ſobald man ſich dem nächſten Tone nähert, erſt wenig, dann mehr und mehr von demſelben dem früheren Tone zu, wodurch die Farben, ganz ähnlich wie beim Aquarell, leicht ineinander verſchmelzen und man eine unmerklich in einander übergehende Reihenfolge von Tönen erhält. Anffallendere Pinſelſtriche beſeitigt man durch ganz leichtes Uebergehen mit dem Borſtenpinſel in horizontaler Richtung und übergeht man ſodann die ganze Fläche ganz leicht mit dem Vertreiber.

An der Stelle, wo ſich die wärmeren Töne mit den kälteren blauen vermiſchen, erſcheint die Farbe gewöhnlich etwas ſchwerer und dunkler als auf der einen oder der anderen Seite, weßhalb es ſich empfiehlt, beide Töne in ganz gleichem Ton der Helligkeit zu miſchen und ſogar hier und da an dieſer Stelle immer noch etwas Weiß hinzuzunehmen.

Bedeutende Wolkenmaſſen werden ſtets ausgeſpart. Sind die Wolken ſehr hell, ſo empfiehlt es ſich, mit der Farbe des Himmels nur ſehr wenig über ihre Conturen hinaus zu gehen, weil das Blau ſonſt auf die hellen Töne der Wolke nachtheilig wirken würde. Für Anfänger empfiehlt es ſich übrigens, vorſtehendes Verfahren auch auf die Wolken anzuwenden, nämlich die Haupttöne zu miſchen und mit denſelben

erſt die allgemeinen Töne der Maſſen zu geben, dann aber frei und immer paſtoſer hineinzumalen.

Die vorſtehend gegebenen praktiſchen Fingerzeige werden zwar dem erſten Anfänger nicht nach allen Seiten hin genügen, aber fleißiges Copiren guter Bilder und Studien werden ihn bald auf die richtige Technik leiten und ihn mit den Mitteln der Darſtellung der verſchiedenſten Stimmungen der Luft vertrauter machen. Nach Bewältigung der Technik aber male der Lernende fleißig Luftſtimmungen der verſchiedenſten Art nach der Natur und zwar die häufiger wiederkehrenden zunächſt.

Bei Darſtellung von Wolkenbildungen beobachte man im Allgemeinen Folgendes, indem Verſtöße in dieſer Beziehung ſehr beleidigend wirken. Die über dem Horizont zunächſt lagernden Wolken bilden ſtets wagrechte Streifen. Erheben ſie ſich bis zu einem Winkel von 10°, ſo erſcheinen die obern Ränder ſanft geſchwungen, und buchten ſich ſolche bis zu 20 bis 25° Höhe mehr und mehr aus, während der untere Rand noch immer mehr oder weniger horizontal bleibt. Dem Winkel von 45° ſich nähernd wird die Gliederung, an welcher jetzt, wenn auch in geringerem Grade, die Unterſeiten Theil nehmen, immer reicher und belebter.

Bei noch höher ſtehendem Gewölk endlich gehen die gerundeten Formen mehr und mehr ins Eckige und Zerriſſene über.

B. Die Ferne. — Gebirg.

1. Colorit.

Vorbemerkung. Wo der violettgraublaue Ton der Ferne in die Lufttöne übergeht, ist stets Ultramarin anzuwenden.

a. Töne für größte Ferne.

Ultramarin oder Cobalt allein, oder lasirt mit Hell Englisch Roth — Indisch Roth — Gebrannter Sienna — Rosa Krapp oder braunem Krapp.

Ultramarin oder Cobalt, Rosa Krapp und heller Ocker in den verschiedensten Nüancen (auch 1. 3. 2. — 2. 3. 1. — 2. 1. 3. — 3. 2. 1.)

Ultramarin oder Cobalt, Neapelgelb und Rosa Krapp wie voriger Ton, besonders aber 2. 3. und wenig 1. für neblige Stimmungen.

Ultramarin oder Cobalt, Indigo und Rosa Krapp.

Cobalt, Indigo und brauner Krapp.

Ultramarin und Schwarz, milder Ton.

Ultramarin, Rosa Krapp mit wenig gelbem Ocker.

Indigo und Schwarz, in Seestücken für ferne Klippen ꝛc.

Indisch Roth und Indigo, tiefer, dunkler Ton.

Ultramarinasche.

Cobalt und Hell Englisch Roth.

b. Töne für Ferne bei heller Beleuchtung.

Hell Engliſch Roth — Roſa Krapp — Rohe Umbra — Rohe Sienna.

Zinnober und Roſa Krapp.

Cadmium allein oder mit gelbem Ocker.

Neapelgelb allein oder mit Roſa Krapp oder Zinnober.

Gelber Ocker allein oder mit Roſa Krapp, Indiſch Roth oder Hell Engliſch Roth.

Neapelgelb, heller Ocker und Cobalt.

Neapelgelb, rother Ocker und Cobalt.

Für die Schattentöne empfehlen ſich:

Schwarz und Gelb.

Ultramarin oder Cobalt und Roſa Krapp.

Ultramarin oder Cobalt, Roſa Krapp und gelber Ocker oder Rohe Umbra.

Ultramarin oder Cobalt und Indiſch Roth.

Ultramarin oder Cobalt, Lack und gebrannte Sienna.

c. Töne für Ferne mittleren Grades

(weniger weit als unter a.)

Ultramarin oder Cobalt und brauner Krapp, ſehr nützlicher Ton.

Ultramarin oder Cobalt, Indigo und brauner Krapp oder Roſa Krapp.

Ultramarin oder Cobalt und Hell Engliſch Roth (auch Ultramarin anſtatt Cobalt), ſehr ſchön für duftige Effekte.

Ultramarin oder Cobalt, Hell Engliſch Roth und Roſa Krapp liefert eine Unzahl brauchbarer Töne.

Ultramarin oder Cobalt, Cölniſche Erde und brauner Krapp, ſehr nützlich.

Ultramarin oder Indigo und Purpur Krapp, ſehr zarter, ſchöner Purpurton.

Ultramarin oder Cobalt und Purpur Krapp, heller.

Indigo mit Zinnober oder Roſa Krapp.

Indigo, gelber Ocker und Roſa Krapp.

Ultramarin, Schwarz und Roſa Krapp.

Neapelgelb allein oder mit Cobalt, dick aufgeſetzt, aber mit ſicherer Hand, liefert ſcharfe Lichter auf fernes Gebirg.

Ultramarin oder Cobalt, heller Ocker und Weiß eignet ſich für die Darſtellung der Verzweigungen in den Gebirgsmaſſen; auch Cobalt allein paßt für manche Fälle.

Weiß und grüne Erde mit Hell Engliſch Roth — Zinnober — Indiſch Roth — braunem Krapp — oder Berliner Blau.

Weiß und Ultramarin mit Zinnober oder Hell Engliſch Roth. Wird Gelb den beiden letzten Kategorien von Tönen zugeſetzt, ſo wird die Wirkung der Wärme noch geſteigert, ebenſo durch Laſuren mit Gelb. Dieſe Combinationen eignen ſich indeſſen mehr für den eigentlichen Mittelgrund.

Zuſatz von etwas Ultramarin gibt den Tönen größere Tiefe.

d. Töne für fernes Grün.

Heller Ocker, Neapelgelb und Berliner Blau (Cobalt, Ultramarin oder Indigo), tiefe, ſanfte Töne. Zur Beurtheilung

der Wirkungsweiſe der aus den verſchiedenen blauen Farben reſultirenden grünen Töne, habe man ſtets im Auge, daß Cobalt zarte Töne ohne große Tiefe liefert, Ultramarin dagegen tiefe, dunklere Töne und Indigo ſehr dunkle, leicht zu Schwärze neigende, weßhalb man ſich vor einem Uebermaß deſſelben zu hüten hat. Der Lernende verſäume nicht, ſich mit den zahlreichen Nüancen des Grün möglichſt vertraut zu machen.

Goldocker, Lack und Indigo.

Goldocker, Indigo, Roſa Krapp und etwas Cobalt.

Gelber Ocker und Blau (auch 2. 1.) ſehr brauchbare Töne, beſonders mit Ultramarin.

Gelber Ocker, Cobalt und wenig Roſa Krapp.

Gelber Ocker, Cobalt und Indigo, tiefer im Ton.

Gelber Ocker, Cobalt mit hell Engliſch Roth — oder Roſa Krapp — oder Brown Pink.

Gelber Ocker, Indigo, etwas Cobalt und Indiſch Roth.

Goldocker, brauner Krapp, Indigo und Cobalt.

Rohe Sienna, Blau und Roſa Krapp, ſchöne, graugrüne Töne, beſonders auch 2. 1. 3., mit Indigo aber weniger zu empfehlen.

Rohe Umbra und Blau, beſonders Cobalt, desgleichen.

Rohe Umbra und Indigo.

Cobalt, Weiß, Roſa Krapp und Brown Pink, ſehr brauchbares Graugrün von duftiger, nebelhafter Wirkung.

Neapelgelb und Cobalt (auch 2. 1.)

Brown Pink und Ultramarin.

Neapelgelb, Cobalt und Roſa Krapp, beſonders

brauchbar für einzelne Bäume in Silhouette vor Luft oder Gebirg.

Neapelgelb und Rosa Krapp mit wenig Cobalt.

Gelber Ultramarin und Cobalt, schöner Ton für ferne Wiesen und Felder.

Cobalt, Goldocker und Hell Englisch Roth.

Cobalt, gelber Ocker und Lack.

Cobalt, Rosa Krapp und Brown Pink.

Cobalt und Hell Englisch Roth liefert gute Schattentöne.

e. Lasurfarben für obige Töne.

Brown Pink.

Grüne Erde, reicher, kräftiger Ton.

Viridian.

Gelber Ultramarin.

Indisch Gelb, auch mit braunem oder Purpur Krapp oder mit Van Dyk-Braun.

Gebrannte Sienna.

Rohe Sienna.

Mars Orange, sehr durchsichtig.

Diese Lasuren, welche für Vegetation überhaupt Anwendung finden, kommen für Ferne nur da in Betracht, wo ein Ton nicht ganz nach Wunsch ausgefallen ist und etwas verändert werden soll, sei es durch lebhaftere oder gedämpftere Färbung, wie auch für Lichter und Halblichter.

2. Technik.

Die Ferne (häufig auch der Mittelgrund) ſteht, in Hinſicht der Farbe wie der techniſchen Behandlung, der Luft ſehr nahe. Beleuchtung, Tages- und Jahreszeit wie nicht minder Wind und Wetter üben ſehr bedeutenden Einfluß auf ihren Charakter; doch hat die Ferne in der Regel einen kühlen, bläulichgrauen Luftton, auf deſſen Wiedergabe man ſtets bedacht ſein muß, da dieſer Ton, ſobald er durch unzweckmäßige Farbenaufträge vernichtet worden, meiſt nur ſehr ſchwer wieder im nöthigen Duft herzuſtellen iſt. Wo überhaupt ein Bild im Luftton nicht befriedigt, trägt meiſtens der Mangel jener in's Blaue fallenden grauen Töne hauptſächlich die Schuld. In den meiſten Fällen beſteht die Ferne aus Gebirg und Wald und bildet, was Tiefe der Farbe anbelangt, einen bedeutenden Contraſt zu dem Himmel, von welchem ſie ſich bei hellem Wetter *dunkel abhebt* und überhaupt der Horizont häufig die ſtärkſte Linie im Bilde repräſentirt, was der Anfänger ſtets beachte. Die Technik iſt, wie bereits erwähnt, dieſelbe wie bei der Behandlung der Luft, weßhalb man bei erſter Anlage mit den durch tieferes Grau verſtärkten Lufttönen in der Regel auch die Ferne und alle *dunkleren* Gegenſtände in Mittel- und Vordergrund übermalt. Hierdurch wird einerſeits die ſpätere Arbeit weſentlich erleichtert, andererſeits aber auch das Glänzende und Rohe der hellen Töne gebrochen und in das Ganze ein Luftton gebracht. Die Schatten der Ferne müſſen ſehr luftig ſein; da ſie jedoch ziemlich kalt ſind, ſo empfiehlt es ſich, zur Erreichung dieſes Zweckes den

Schattentönen wenig Weiß zuzusetzen. Im Allgemeinen genügt Cobalt für die Ferne nicht, sondern muß mit Indigo oder Ultramarin verstärkt werden, wobei wieder zu erinnern ist, mit Indigo, der Schwärze wegen, in tiefen Tönen vorsichtig umzugehen. Auch wird der Lernende hier nochmals darauf aufmerksam gemacht, daß Transparenz, welche den Zauber der Ferne bedingt, nur durch öftere Aufträge dünner Farbentöne *sicher* zu erreichen ist.

Die Gipfel ferner Gebirge zeichnen sich häufig sowohl in den Farben, wie in Licht und Schatten durch große Deutlichkeit und Bestimmtheit aus, selbst wenn die unteren Theile verschleiert sind, was durch die stets den unteren Regionen entsteigenden Nebel veranlaßt wird.

Die Ferne muß stets, selbst bei größter Deutlichkeit sehr breit; nur mit Betonung der *Massen* in Licht und Schatten behandelt werden, und ist besonders eine gewisse Unbestimmtheit in Umrissen wie Farben nicht ohne Schädigung der luftigen Wirkung zu umgehen. Dabei behalte man immer im Auge, daß helle Gegenstände weithin sichtbar sind, während dunkle bald verschwinden und daß alle Farben mit zunehmender Entfernung mehr und mehr abnehmen.

Die allgemeine Wirkung wird durch gelegentliches Anbringen einiger grünlicher Töne, sowie einiger hellen gelbröthlichen sehr bedeutend gesteigert.

Es empfiehlt sich die Ferne zu malen, so lange der Himmel noch naß ist und zwar mit denselben, nur etwas stärkeren und dunkleren Tönen.

Die Behandlung des Mittelgrundes, in welchen die

Ferne nicht ſelten allmälig übergeht, iſt im Weſentlichen dieſelbe, doch iſt es ſehr vortheilhaft, die Farbe hier etwas beſtimmter zu halten, übrigens wird man in den meiſten Fällen mit Schwarz, Weiß und gelbem Ocker oder auch mit einem zarten Grau und Neapelgelb ausreichen. In Gebäuden und anderen geeigneten Gegenſtänden kann dann auch gelegentlich etwas warme Farbe angebracht werden. Kleinere unbeſtimmte, blitzende Lichter auf Gebirg, Felſen werden, ihrer Form entſprechend, keck mit dem Palettemeſſer aufgeſetzt, welches hier dem beſten Pinſel vorzuziehen iſt.

Die oben für das Colorit angegebenen Töne ſind ſämmtlich ſehr ſchön und entſprechen allen Anforderungen, welche an den Lernenden herantreten können. Ich will aber noch ganz beſonders darauf aufmerkſam machen, daß jede Miſchung in den Verhältniſſen ihrer Beſtandtheile ſtets etwas wechſeln muß, damit nicht eine monotone, unangenehme Färbung erzielt werde, welche in der Ferne nur ſehr ſelten, im Mittelgrunde aber niemals vorkommen dürfte. Bei Behandlung der Vegetation in Ferne und Mittelgrund arbeite man mit der Seite des Pinſels, beſonders wenn man mit dicker Farbe operirt. Die Farbe läßt ſich dann in breiten, flachen Tönen auftragen und bietet eine günſtige Fläche für die weitere Vollendung. Man ſetzt ſtets zuerſt den allgemeinen Ton, dann die Schatten ein und geht dann zu etwaigem Detail über, vermeide aber zu dunkle Drucker oder ſonſt auffallende Punkte, Striche oder Flecke, welche beſondere Aufmerkſamkeit erregen, in den Leiſtungen von Anfängern aber häufig angetroffen werden.

Ferne und Mittelgrund der Gemälde ſind ſo wichtig und meiſt ſo ſchön, daß dem Lernenden ſorgfältige Studien nach der Natur, vom Einfachſten bis zum Erhabenen, nicht genug zu empfehlen ſind. Die richtige Darſtellung iſt häufig ſehr ſchwierig, da die Formen in der Regel ſo unbeſtimmt dem Auge ſich darſtellen, daß man wieder und wieder ſehen muß, um zum richtigen Verſtändniß zu gelangen. So unbeſtimmt aber immerhin etwas wiederzugeben ſein möge, ſo trachte der Darſtellende dennoch ſtets es ſo zu geben, daß der Beſchauer, bei aller Unbeſtimmtheit, über die wirkliche Bedeutung des Gegenſtandes nicht in Zweifel bleibe, was indeſſen bei der bloßen Skizze weniger in Betracht kommt.

Da die Ferne häufig aus Gebirg beſteht, ſo will ich hier noch etwas einſchalten, was von manchem Lernenden dankend anerkannt werden dürfte. Alle Bergformen beſitzen ſowohl eine ihnen ſpeziell eigenthümliche Geſtalt, wie eine gewiſſe Großartigkeit, welche beide Momente in dem Abbild nicht ſelten beträchtlich Schaden nehmen. Es reſultirt dies lediglich aus den in der Zeichnung in der Regel zu flüchtig und allgemein angedeuteten Formen, namentlich den gerade fortlaufenden Umrißlinien, welche in der Natur nur ſelten vorkommen. Man meide daher dieſe gerade fortlaufenden Linien und halte ſolche etwas unregelmäßig, copire getreu die auffallenderen Unterbrechungen und Abſätze, beſonders die Winkel der größeren Abweichungen, da der wahrheitsgetreue Eindruck lediglich durch Aufmerkſamkeit auf dieſe Unregelmäßigkeiten im Detail der Umrißlinien bedingt wird.

Man verſäume nicht, bewaldete Bergketten oder Höhen-

züge bei der verſchiedenſten Beleuchtung, Tages- und Jahreszeit zu ſtudiren, da ſolches von ſehr bedeutendem Nutzen iſt. Sehr ferne Bäume müſſen mit aus dem Luftton der Ferne gemiſcht werden und ſchließlich ganz in denſelben übergehen.

C. Die Vegetation.

1. Colorit.

Allgemeine Bemerkung. Für die Miſchungen grüner Schattentöne iſt Blau häufig entbehrlich, indem ſolche aus Gelb und Schwarz gemiſcht werden können, wodurch man ſehr zarte harmoniſche Töne erhält.

Graugrün z. B. für Weiden ꝛc. erhält man aus Schwarz, Neapelgelb und Weiß. Soll mildes Grün nach Röthlichgelb neigen, ſo läßt man Gelb vorherrſchen.

a. Grün für Laubwerk des Mittelgrundes.*)

Berliner Blau, gelber Ocker, gebrannte grüne Erde und Schwarz.

Berliner Blau und Neapelgelb — auch mit braunem Krapp.

---

*) Eine genaue Scheidung der Töne für Mittelgrund ꝛc. iſt nicht wohl thunlich und dieſe Theilung inſofern unpaſſend, als bei der Wahl der Farben vor allen Dingen Beleuchtung und Witterung in Betracht kommt und je nach dieſen Factoren der Mittelgrund ſowohl Töne der Ferne als auch des Vordergrundes zeigen kann. Um Mißverſtändniſſe zu vermeiden, bemerke ich daher, daß ich dieſe Rubriken lediglich in der Abſicht gegeben habe, den Lernenden auf diejenigen Töne zu leiten, welche für die betreffende Rubrik vorzugsweiſe und unter normalen Witterungs- und Beleuchtungsverhältniſſen Anwendung finden können.

Blauſchwarz und Neapelgelb — auch mit braunem Krapp.
Berliner Blau und Ocker.
Grüne Erde und Neapelgelb.
Brown Pink und Indigo oder Ultramarin.
Indigo und Cölniſche Erde, ſehr kalter, dunkler Ton.
Cobalt, Crimſon Lack und Indiſch Gelb.
Cobalt, Neapelgelb, Roſa Krapp und gelber Ocker, duftig.
Aureolin, Cölniſche Erde und Cobalt, duftig.
Van Dyk-Braun und Indigo, klarer, neutraler Ton.
Gebrannte Sienna, Van Dyk-Braun, Indigo und gelber Ocker.
Gebrannte Sienna, Van Dyk-Braun, Indigo und rohe Sienna.
Rohe Umbra und Indigo.
Brown Pink und Indigo (auch mit Zuſatz von Van Dyk-Braun.)
Cobalt, Lack und gelber Ocker.
Brown Pink, Cobalt und Lack.
Cobalt, Brown Pink und Roſa Krapp.
Cobalt, Roſa Krapp und wenig Brown Pink.
Gelber Ocker und Cobalt.
Gelber Ocker, Brown Pink, Cobalt und etwas Roſa Krapp.
Van Dyk-Braun und Indigo, Raſenflächen.
Für Bäume des Mittelgrundes in voller Beleuchtung eignen ſich:
Indiſch Gelb, Ultramarin und rohe oder gebrannte Umbra.
Indiſch Gelb, Cobalt und Brown Pink.
Indiſch Gelb, Ultramarin und gelber Ocker.
Chromoxyd, Brown Pink, und Indiſch Gelb.
Aureolin, Van Dyk-Braun und Cobalt.

Aureolin und Indigo.
Indisch Gelb, Van Dyk-Braun und Ultramarin oder Indigo — oder Cobalt.

b. Grün für Laubwerk des Vordergrundes.

NB. Für Bäume des Vordergrundes ist Cobalt weniger geeignet als Ultramarin, Berliner Blau oder Indigo.

Berliner Blau, gelber Ocker, gebrannte grüne Erde und Schwarz.
Berliner Blau, Neapelgelb, (Cadmium) und brauner Krapp.
Blauschwarz, Neapelgelb, mit oder ohne Krapp.
Grüne Erde mit Hell Englisch Roth — Zinnober oder Krapp.
Indisch Gelb, gebrannte Sienna und Blau für Laub im Allgemeinen zu empfehlen.
Indisch Gelb, Van Dyk-Braun und Blau.
Berliner Blau und gelber Ocker.
Neapelgelb und grüne Erde.
Cadmium und Schwarz.

Die vorstehend namhaft gemachten Combinationen liefern fast jede erdenkliche Nüance von Grün für vorliegenden Zweck.

Indisch Gelb, Ultramarin und Gebrannte Umbra.
Brown Pink, Ultramarin u. gebrannte Sienna,
Brown Pink; Vandyk Braun und Blau.
} düstere Töne.

Gebrannte Sienna, Indigo und gelber Ocker oder rohe Sienna.

Ultramarin, gebrannte Umbra und Indisch Gelb.

Indigo, Hell Englisch Roth und Gelber Ocker (auch 1. 3. 2.)

" für Nadelholz, Kiefern ꝛc.

Brown Pink, Ultramarin und Blauschwarz, dick, für Nadelholz.

Chromoxyd, Indigo und wenig Indisch Gelb oder Cadmium.
Indisch Gelb, brauner Krapp und Indigo.
Brown Pink, Chromoxyd und Blauschwarz, tiefste Schatten.
} für Nadelholz.

Gelber Ocker und Ultramarin.

Gelber Ocker und Indigo.

Gelber Ocker, Ultramarin und Indigo.

Indisch Gelb und Neutraltinte.

Indisch Gelb, gelber Ocker und Indigo, warmer Ton.

Indisch Gelb und Van Dyk-Braun, warmer Ton.

Indisch Gelb und Ultramarin.

Indisch Gelb, brauner Krapp und Indigo oder Cobalt.

Indisch Gelb, gebrannte Sienna, Brown Pink und Ultramarin.

Indisch Gelb, gebrannte Umbra, Brown Pink und Ultramarin.

Indisch Gelb, Brown Pink und Van Dyk-Braun oder gebrannte Sienna.

Indisch Gelb, Brown Pink und Ultramarin.

Indisch Gelb und Schwarz.

Indiſch Gelb, Van Dyk-Braun, Cobalt und Indigo.
Indigo und gebrannte Sienna.
Cadmium und Ultramarin.
Schwarz, Gelb und Indigo.
Schwarz, Gelb und gebrannte Sienna oder Indiſch Gelb.
Brown Pink, Indigo und gebrannte Sienna.
Ultramarin, wenig Chromoxyd und Brown Pink.
Berliner Blau und Van Dyk-Braun.
Berliner Blau, Van Dyk-Braun und Indiſch Gelb.
Smaragdgrün und Ultramarin.
Chromoxyd und Ultramarin.
Chromoxyd und Indiſch Gelb, Cadmium oder Brown Pink liefern glanzvolle Töne für breite, maſſige Laubpartien von etwas kaltem Grün.
Aureolin, Van Dyk-Braun und Indigo.
Aureolin und Chromoxyd.
Aureolin und Smaragdgrün.
Aureolin, gebrannte Sienna und Indigo.

c. Töne für Gras, Raſen ꝛc. ꝛc.

Gelber Ocker, Indiſch Gelb und wenig Ultramarin, Indigo oder Cobalt, ſonniger Ton.
Brown Pink und Indiſch Gelb, auch mit Ultramarin.
Brown Pink, Indigo und Van Dyk-Braun, kalter Ton.
Indiſch Gelb und Indigo.
Indiſch Gelb oder Aureolin } und Chromoxyd, friſches ſonniges Grün für Wieſen ꝛc. ꝛc.
Indiſch Gelb und Smaragdgrün für Moos.

Indiſch Gelb und Indigo oder Cobalt.
Indiſch Gelb und gebrannte Sienna.
Indiſch Gelb, Indigo und Van Dyk-Braun, kaltes Grün.
Indiſch Gelb, Brown Pink, Ultramarin und gebrannte Sienna.
Indiſch Gelb, Cobalt und Brown Pink.
Indiſch Gelb, gebrannte Sienna und Brown Pink.
Rohe Sienna, Lack und Indigo.
Rohe Sienna und Blau.
Chromoxyd und Ultramarin, kalter Ton, auch für Laubwerk.
Chromoxyd, Ultramarin und wenig Brown Pink, tiefer.
Chromoxyd und Smaragdgrün, friſches, ſonniges Grün.
Gelber Ultramarin und Smaragdgrün, für einzelne helle Grashalme.
Gelber Ultramarin und Viridian. Glanzvolles helles Grün.
Gelber Ocker und Brown Pink.
Gelber Ocker, Brown Pink und Indigo, als zweiter Ton.
Gelber Ocker, Brown Pink, Indigo und gebrannte Sienna als dritter Ton.
Neapelgelb für ſcharfe Markirung, Halme ꝛc. ꝛc.
Brown Pink, dick, für Zeichnung, Detail.

d. Töne für Herbſtlaub, dürre Blätter ꝛc. ꝛc.

Brown Pink.
Brown Pink mit gebrannter Sienna, viele Abſtufungen — oder mit Van Dyk-Braun — oder mit Indiſch Gelb.

Aureolin mit gebrannter Sienna — oder mit gebrannter Umbra — oder mit Sepia.

Aureolin und Rosa oder braunem Krapp oder Van Dyk-Braun.

Aureolin, Hell Englisch Roth und Cobalt oder Ultramarin.

Indisch Gelb oder Cadmium mit und ohne Schwarz, mit Rosa, braunem oder Purpur Krapp.

Indisch Gelb mit gebrannter Umbra, reicher Ton.

Mars Orange.

Brauner Ocker mit und ohne Cadmium.

Brauner Ocker mit Braunem Krapp.

Brauner Ocker mit Indisch Gelb, glanzvoller Ton.

Rohe Sienna.

Rohe Sienna und Indigo.

Gelber Ocker mit braunem oder mit Rosa Krapp.

Gelber Ocker mit Van Dyk-Braun — mit **Brown Pink** — oder gebrannter Sienna.

Goldocker allein oder mit braunem Krapp.

Goldocker allein und mit Indisch Gelb.

Gebrannte Sienna allein und mit Rosa Krapp.

Brown Pink.

Brown Pink und Crimson Lack oder gebrannter Karmin, tiefe, feurige Farbe für dunkle Drucker.

Jedes Grün wird wesentlich im Tone verfeinert durch Lasuren mit braunem Krapp; etwas herabgestimmt durch solche mit Van Dyk-Braun und in wirksamerer Weise durch Lampenschwarz.

Auch das Anbringen von Smaragdgrün im Bilde stimmt alles übrige Grün energisch herab.

e. Töne für Stämme und Aeſte.

Indiſch Gelb, Van Dyk-Braun und Ultramarin.
Indiſch Gelb, gebrannte Sienna und Indigo.
Cobalt, Roſa Krapp und gebrannte Sienna.
Neutral Tinte mit oder ohne Hell Engliſch Roth.
Van Dyk-Braun, auch mit Cobalt.
Brauner Krapp allein oder mit Indigo — Ultramarin oder Van Dyk-Braun.
Gebrannte Sienna und Ultramarin.
Schwarz und Roſa Krapp.
Ultramarin und Purpur Krapp.
Indigo, Lack und wenig gelber Ocker.
Van Dyk-Braun und Purpur Krapp.
Gelber Ocker, Indigo und Van Dyk-Braun.
Brown Pink, Indigo und Van Dyk-Braun.
Gelber Ocker mit rothbraunem Krapp.

Hell Engliſch Roth.
Hell Engliſch Roth und Roſa Krapp.
Hell Engliſch Roth, Crimſon Lack und Indigo.
Brown Pink, Ultramarin und Crimſon Lack.
Brown Pink, Ultramarin und Blauſchwarz.
Brown Pink, gebrannte Sienna, Lack und Ultramarin für tiefſte Töne.

} Schattentöne } für Kiefern.

Cobalt und Van Dyk-Braun.
Cobalt und Chromoxyd.
Chromoxyd und Blauſchwarz.
Chromoxyd, **Brown Pink** und Blauſchwarz. } grünliche Töne.

Zinnober und gelber Ocker.
Gebrannte Sienna. } Orange Töne.

Roſa Krapp und Zinnober.

Cobalt, Lack und gebrannte Sienna.
Brown Pink, Roſa Krapp und Cobalt. } Abtheilungen der Rinde.

2. Technik.

Die Behandlung der Vegetation, beſonders der Bäume bildet mit den ſchwierigſten Theil der Oelmalerei. Achtſamkeit auf nachſtehende Ausführungen wird indeſſen einen großen Theil dieſer Schwierigkeit verhältnißmäßig leicht überwinden helfen.

Bei Darſtellung von Bäumen handelt es ſich in erſter Linie um den Totaleindruck, d. h. die Natur des Baumes muß ſofort zu erkennen ſein. Um jeden Baum treffend zu charakteriſiren, beobachte man ſehr genau folgende Punkte:

1. Die äußere Form.
2. Formen und Stellung der Aeſte, Blätter und Zweige und die Winkel der Abzweigung erſterer.
3. Den Charakter des Stammes und die Stelle der Verzweigung (ob hoch oder nieder.)
4. Charakter und Farbe der Rinde, ob zart oder rauh, in horizontaler oder verticaler Lage abſchälend, ob grau,

braun, röthlich ꝛc. ꝛc., ſodann der Farbenton der Belaubung.

Das Skizziren eines Baumes beſteht nun keineswegs in ängſtlicher Wiedergabe der Blätter, noch des ſonſtigen Details, und würde ein derartiger Verſuch ſich überhaupt als unausführbar erweiſen. Es kommt vielmehr lediglich auf Wiedergabe des Totaleindrucks an. Eine große Schwierigkeit liegt nun in der Darſtellung der Idee des Vielen, während wir nur die Maſſe geben. Feſte, ſichere, den Eigenthümlichkeiten der Belaubung und Blattſtellung angemeſſene Pinſelführung, ſcharfe Umriſſe und was beſonders betont werden muß — Wahrheit in Licht und Schatten gehören zu den unabweisbaren Erforderniſſen. Kraft der Farbe und der Contraſte iſt ebenfalls unerläßlich und hüte man ſich, namentlich bei größeren Laubmaſſen, in zu gleichmäßige und dann nicht ſelten unerfreulich wirkende Färbung zu verfallen. Von Darſtellung der Blattformen iſt ſelbſt bei Bäumen des nächſten Vordergrundes entſchieden abzurathen und empfehle ich auch hier die breitere Behandlung.

Zu wahrheitsgetreuer Darſtellung der Bäume gehören fleißige Studien nach der Natur, bei welchen namentlich ſtets im Auge zu behalten iſt, daß man ſchon von weitem die Art oder Gattung des Baumes zu erkennen vermag. Sodann iſt beſondere Beachtung den gelblichen oder röthlichen Lichtern im Laube, ſelbſt in der Ferne, zu ſchenken.

Vor allem hüte man ſich, ſich bei Darſtellung von Bäumen verſchiedenſter Art an eine beſtimmte Manier zu gewöhnen, indem die Pinſelführung hier durchaus dem Cha-

rakter der Belaubung angemeſſen ſein muß. Eine für alle Fälle geltende Regel für die Darſtellung ſo ſehr im Charakter verſchiedener Gegenſtände, wie Bäume, aufzuſtellen, würde nicht wohl möglich ſein. Im Allgemeinen bemerke man aber Folgendes.

Hat man ſich die nöthigen Töne gemiſcht, ſo ſetzt man die Laubmaſſen mit wohlgefülltem Pinſel und ſaftiger Farbe in unregelmäßigen Kleckſen ein, welche man ſodann mit einem kleinen Zobelpinſel etwas mehr in die entſprechenden Formen leitet. In dieſes Blattwerk arbeitet man die Halbſchatten mit deckender Farbe ein. Man bemerke dabei, daß die äußeren, dem Licht zugewendeten Partien letzteres ſtets zurückwerfen, während das Innere der Laubmaſſen wärmer im Ton gehalten werden muß.

Vor allem muß man ſich hüten, die Bäume bei der Untermalung in ſchönem Grün zu geben. Dagegen iſt es zweckdienlich, ſolche in matten, graueren und grünen Tönen zu halten und die entſprechenden Farben durch ſpätere Laſuren zu geben. Die tiefſten Schatten ſetzt man entſchieden ein. Von der Sonne beſchienene Zweige oder Partien, durch welche das Licht durchbricht, impaſtirt man ſtark und legt ſpäter Laſuren darüber, hält aber die Umgebung in düſterer, deckender Farbe.

Durch die Bäume leuchtendes Blau in kleineren Stellen wird gewöhnlich vorerſt nicht beachtet, ſondern ſpäter eingeſetzt.

Es empfiehlt ſich die Ausladungen und überhaupt die äußeren Partien der Bäume in etwas gedämpfterer Farbe

zu halten als die mittleren Theile. Durchſcheinendes Licht iſt ſehr geeignet Schwere zu vermeiden.

Nach einer anderen Manier legt man zunächſt die Maſſen des Grün mit dem mittleren, noch transparenten wärmſten Schattenton an und ſetzt die Lichter und die nicht transparenten Schatten erſt dann ein, wenn dieſe Untermalung trocken iſt. Es empfiehlt ſich dieſe Behandlung namentlich da, wo die Beleuchtung mehr von hinten kommt und die größeren Maſſen transparent erſcheinen. Die Wirkung iſt eine ſehr natürliche, da die durch den dünneren Auftrag doch brillant erſcheinenden transparenten Töne weniger leuchten als die ſtark impaſtirten Lichter. Wollte man aber hier überall impaſtiren, ſo bedürfte man viel brillantere Farben, um für die transparenten Schatten den gleichen Glanz heraus zu bekommen.

Für die Darſtellung des Laubes haben die Engländer eine ganze Reihe verſchieden geformter Pinſel, deren meiſte aber entbehrlich ſind. Vorzugsweiſe geeignet ſind die flachen Pinſel, mit welchen von der Seite der Spitze die äußeren Formen, beſonders bei dünnem Laub, ſcharf und entſchieden gegeben werden können. Der Pinſel muß immer gut gefüllt, aber nicht mit Farbe überladen ſein. Nachſtehend theile ich noch einige andere Behelfe mit. So kann z. B. ein alter ruinirter Borſtenpinſel — je weniger Haare, und von je verſchiedener Länge, deſto beſſer — hier ſehr am Platze ſein, da ſich mit demſelben ſehr veränderliche, mannigfach gezackte und modellirte Striche machen laſſen.

Ein anderer Kunſtgriff beſteht darin, daß man einen

gewöhnlichen Pinſel mit der Spitze in vertikaler Richtung bis auf die Zwinge in die Farbe auf der Palette ſtößt, wodurch die Haare nach allen Seiten auseinander gedrückt werden. Man hält dann den mit Farbe tüchtig beladenen Pinſel leicht zwiſchen den Fingern und bringt denſelben leicht bewegend und drehend die Spitzen ab und zu gegen die Leinwand. Man erhält auf dieſe Weiſe ſehr unregelmäßiges, zerriſſenes Blattwerk, welchem man, ſo lange es naß iſt, mittelſt kleinerer Borſten- oder Haarpinſel hier und da zur Verbeſſerung der Formen nachhilft.

Einen flachen mit Farbe gefüllten Pinſel kann man auch mehrmals über eine Zahnbürſte ziehen, wodurch derſelbe ſich in mehrere Spitzen theilt, was ebenfalls günſtige Reſultate liefert.

Gräſer und Halme gelingen gut, wenn man die Spitze eines feinen Pinſels leicht anſetzt und demſelben eine ſchnellende Bewegung nach Oben gibt.

Was die oben aufgeführten Farbentöne betrifft, unter welchen kein in der Natur vorkommendes Colorit fehlen dürfte, ſo ſind alle vom Lernenden zu prüfen (natürlich nur nach und nach), damit er die Farbe beherrſche und im gegebenen Falle nicht ganz unpaſſend wähle. Vorerſt halte man ſich an die geſperrt gedruckten Töne. Vieles Arbeiten nach der Natur iſt hier dringend geboten, um Feinheit in der Farbe zu erringen und ein guter Coloriſt zu werden. Auch im Winter kann der Lernende, welcher die Anfangsgründe überwunden hat, ſich durch Copiren guter Oelſtudien, in Technik ſowohl wie in Farbe, ſehr vervollkommnen. Von den Mißerfolgen der erſten Verſuche laſſe ſich Niemand ab-

ſchrecken, denn einigermaßen befriedigende Leiſtungen erfordern ſchon längere Uebung und Gewandtheit. Vor Allem hüte man ſich zu grün zu malen, in welchen Fehler Anfänger zu verfallen ſehr geneigt ſind, ſondern beachte, daß unter gewöhnlichen Verhältniſſen und von Nadelholz abgeſehen, im Grün das Gelb in der Regel vorherrſcht und daß andrerſeits faſt alles Grün in der Farbe gebrochen iſt, alſo Zuſatz von Roth oder Braun bedarf, ſowie daß Nichts ſo beleidigend auf das Auge wirkt, wie ein rohes, ſchreiendes Grün. Der Unterſchied zwiſchen glühender und ſchreiender Farbe iſt ſehr zu beherzigen.

Beim Baumſchlag kommt es hauptſächlich auf Feſtſtellung der Lichtwerthe von Schatten, Halbſchatten und Licht an. Die zahlreichen Blätter werden hie und da in den am meiſten hervortretenden Partien durch einige, vielleicht in etwas weniges vergrößertem Maßſtabe (Pouſſin), ſorgfältiger ausgeführten Blättern oder Blattgruppen gegeben, was ſehr natürlich wirkt; denn die Kunſt beſteht, wie wir bemerkt haben, durchaus nicht in ängſtlicher Wiedergabe der Natur; wäre letzteres der Fall, dann würde die Photographie den Höhepunkt der Kunſt bilden.

Couture empfiehlt die Bäume nach der Weiſe Titian's zu malen, d. h. die Untermalung lediglich mit Neapelgelb und Ocker zu bewerkſtelligen, ſo daß dieſelbe Aehnlichkeit mit einer Herbſtlandſchaft erhält, dabei aber die Lichter recht fett zu malen und bei der Uebermalung die Lokaltöne und Schatten mittelſt Laſuren herzuſtellen, woraus eine prachtvolle Wirkung reſultirt, welche bei dem Vortheil eines leuchtenden Colorits kein Nachdunkeln befürchten läßt.

Was Stämme und Aeſte betrifft, deren letztere in der Regel nur in den Schattenſtellen bemerkt werden, ſo iſt auf deren naturgemäße Zeichnung die größte Aufmerkſamkeit zu verwenden, da ſonſt nicht allein dieſe ſelbſt Noth leiden, ſondern die ganze Arbeit verunſtaltet wird. Beſonders vermeide man die unnatürlichen, abſolut geraden Linien und ſehe da, wo die Stämme oder Aeſte nach längerem Verſchwinden ſich wieder zeigen, auf entſprechende Verjüngung. Sie müſſen ſtets ſo gezeichnet ſein, daß ſie geeignet ſind, eine genaue Vorſtellung der Veräſtelung vom Fuße bis in die Spitze zu geben. Die Schatten ſind erſt breit anzulegen und iſt dann ſpäter das Detail zu geben. Dabei vergegenwärtige ſich der Lernende ſtets, daß je weiter ein Gegenſtand zurücktritt, deſto mehr das Detail verſchwindet und die Localfarbe neutralere Töne annimmt. Helle Stämme im Mittelgrund ſpart man, ſobald dies der Arbeit Eintrag thun würde, nicht aus, ſondern ſetzt ſie ſpäter ein; ebenſo wenn Stämme im Vordergrunde eine hinter ihnen liegende größere Waſſerfläche durchſchneiden, da ein Ausſparen die einheitliche Behandlung der letzteren in hohem Grade beeinträchtigen würde. Dunkele Stämme kleiner Dimenſion und von zweifelhaftem Charakter im Mittelgrunde laſſen ſich gewöhnlich mit den dunkelſten Tönen der Laubpartien in conſiſtenterer Miſchung geben. Stämme des Vordergrundes dagegen verlangen Individualiſirung, weßwegen fleißiges Studium der Stämme der Waldbäume und ſonſt häufiger vorkommender Bäume, wie Weiden, Pappeln ꝛc. ꝛc. nach der Natur dringend anzurathen iſt und zwar aus nächſter Nähe, wie auf weitere Diſtanz.

Eine hier und da sehr zweckmäßige Anwendung bei Stämmen findet nachstehend erörtertes, auch in sonstigen geeigneten Fällen anzuwendendes Verfahren. Nachdem man die Stämme in möglichst naturwahrem Tone mit Grau gegeben hat, nimmt man ein spitzes Bleistift, und zeichnet das Detail in die nasse Farbe. Ist die Arbeit trocken, so lasirt man diese Details in nächster Nähe mit etwas Schwarz und gebrannter Sienna und wischt dieselbe stellenweise ab, so daß die Farbe nur in den Bleistifthöhlungen haftet. In die ferneren Stämme und über die zurücktretenden Theile schummert man mit einem perlgrauen Ton, wodurch sie sich harmonisch an die sonstigen zurücktretenden Theile anschließen.

Gewächse im Vordergrunde verlangen bei aller Breite sorgfältige Behandlung sowohl in Bezug auf die Zeichnung wie auf Licht und Schatten; besonders müssen sich die zunächst gegen den Beschauer gekehrten Blattränder scharf vom Grund abheben, während zurückstehende Umrisse unbestimmt zu halten sind und hierdurch zurückgehen. Tiefe der Schatten ist selbstverständlich von der größern oder geringern Totalwirkung abhängig.

Da in den meisten Fällen Grün im Vordergrund eine mehr oder weniger große Rolle spielt, wenigstens in landschaftlichen Darstellungen, so ergreife ich hier die Gelegenheit, auf den Vordergrund, welcher detaillirtere Behandlung erfordert und zu den schwierigsten Theilen der Landschaft gehört, etwas näher einzugehen. Alles überhaupt Darstellbare kann mit wenigen Ausnahmen Gegenstand des Vordergrundes sein, weßhalb sorgfältige Studien auch in dieser Beziehung nothwendig sind. Dabei ist jedoch eine all-

zugenaue und peinliche Nachahmung des Darzuſtellenden zu vermeiden, da hierdurch die Breite ſtarke Einbuße erleiden würde und man ſich auch andererſeits ſehr leicht an eine „kleinliche“ Manier zu gewöhnen Gefahr läuft, weshalb man am beſten auf breite Charakteriſirung ausgeht. Der große Reiz eines Vordergrundes liegt in ſeiner glanzvoller Farbe ohne rohe Effekte, in Kraft ohne heftige Contraſte, in einer ſchönen Linienführung und in vollkommenem Anſchluß an die übrigen Theile des Bildes.

Es muß hier auch darauf hingewieſen werden, daß das beleuchtete Detail des Vordergrundes, wie Felſenpartien, Moos, Steine und dergleichen überhaupt fett zu malen und das unebene Aeußere dieſer Gegenſtände durch freie, maleriſche Pinſelführung möglichſt geſchickt nachzubilden iſt. Vor zu ſtarkem Relief iſt indeſſen ebenſo zu warnen wie vor Eintönigkeit.

Zunächſt beachte man die Erhöhungen und Senkungen des Terrains durch Eintragen der betreffenden Schatten, wobei große Genauigkeit empfohlen werden muß. Sodann gibt man einzelnen Stellen etwas mehr Detail, doch immer möglichſt breit und loſe, bis in die nächſte Nähe zum Erkennen der einzelnen Halme ꝛc., deren Darſtellung ganz im Vordergrund oder an ſonſt paſſenden Stellen von großer Wirkſamkeit ſein kann, wie z. B. am Ufer, vor Waſſer ꝛc. ꝛc. Größere Pflanzen laſſen ſich hier ebenfalls häufig mit Erfolg verwenden. Man arbeite im Vordergrunde öfter mit der Seite des Pinſels, oder auch mit flachem, etwas geſpaltenem Pinſel, ſo daß mehrere Striche auf einmal gemacht werden. Zufällig-

keiten in Form und Farbe lassen sich auch hier mit Geschick und Geschmack verwerthen. Ueberhaupt ist der Vordergrund der Theil des Bildes, wo man sich, nach Bewältigung der Technik, nicht selten dem Gefühl und der Phantasie in Betreff der Gestaltung charakteristischer Formen mit Erfolg hingeben kann. Hierbei ist jedoch darauf zu sehen, daß man den Gegenständen die richtige perspektivische Größe gibt, da Zuwiderhandlungen sehr schlimm wirken. Figuren und Staffage aller Art kann man zuweilen noch in letzter Stunde anbringen, wenn es wünschenswerth ist, was in Stimmungsbildern indessen gewöhnlich nicht der Fall ist.

Im Allgemeinen bietet zwar der Vordergrund Gelegenheit, die stärksten Drucker und tiefe Schatten anzubringen, allein ich muß den Lernenden doch darauf aufmerksam machen, daß im Ganzen genommen, die Töne des Mittelgrundes die größte Tiefe zeigen. Tiefe dunkle Stellen halte man stets warm im Ton, mische also nicht zu viel Blau oder gar Weiß hinein, indem kalte dunkle Stellen höchst unerfreulich wirken und ein sonst vielleicht gutes Bild schwer schädigen. Für Weiteres über Vordergrund verweise ich noch auf die Kapitel über Wasser, Wege, Felsen ꝛc. ꝛc.

Ich wiederhole nochmals, daß häufiges Malen nach der Natur und zwar in den verschiedenen Jahreszeiten, Studien der verschiedenen Bäume bei verschiedener Beleuchtung, besonders auch der Stämme, mit aufmerksamer Behandlung der Aststellung, an welcher der Kenner schon von fern den Baum erkennt, sowie möglichst ausgeführte Studien von Vordergründen, behufs Erlangung einer brillanten Technik

und Emancipation von conventioneller Behandlung dringend nothwendig ſind. Ich betone nochmals die Beachtung der äußeren Form der Bäume, welche mit zu den weſentlichſten Bedingungen gehört, da wir bei Beſchauung der Natur von der äußeren Form in erſter Linie berührt werden. Wer das Ziel während einiger Zeit mit Ausdauer verfolgt, wird die Schwierigkeiten raſcher überwinden, als es zuerſt möglich ſchien.

Einfache Motive können mit verhältnißmäßig wenigen Mitteln dennoch ſo wirkſam dargeſtellt werden, daß ihnen Schönheit und Intereſſe nicht abgeſprochen werden kann. Um dies aber bei anſpruchsloſen Motiven erreichen zu können, bedarf es einiger Anſtrengung, wie nicht minder genauer Kenntniß der Natur. Gute Zeichnung, ſchöne Linienführung, naturwahres Colorit und Breite in Licht und Schatten ſind weſentliche Bedingniſſe, um ſolche Motive intereſſant zu machen.

D. Waſſer nebſt Staffage.

1. Colorit.

a. Töne für ſtehendes Waſſer (in der Regel vom Wetter abhängig.)

Cobalt, Roſa Krapp und gelber Ocker, bei hellem Wetter.
Cobalt und Indiſch Roth, weniger hell.
Cobalt, Indigo und brauner Krapp.
Cobalt, brauner Krapp und wenig Van Dyk-Braun. } trüber
Cobalt, gelber Ocker und wenig brauner Krapp.
Indigo und brauner Krapp, oder Hell Engliſch Roth, ſehr trübe.

b. Töne für Flüſſe und Bäche.

1. Für gelbes oder orangefarbiges Waſſer.

Rohe Sienna.

Rohe Sienna und Van Dyk-Braun oder brauner Krapp.

2. Für grünes Waſſer.

Cobalt und gelber Ocker.

Grünblau Oxyd.

Rohe Sienna und Indigo.

Goldocker und Indigo.

Indiſch Gelb, gebrannte Sienna und Indigo.

Indiſch Gelb, Van Dyk-Braun und Indigo.

Brown Pink, Indigo und wenig Van Dyk-Braun.

3. Für graues, ſchwach farbiges Waſſer.

Gebrannte Sienna und Cobalt.

Cobalt, brauner Krapp und rohe Sienna.

Cobalt, Purpur Krapp und Indiſch Gelb.

Indigo, brauner Krapp und Indiſch Gelb.

4. Für ſehr dunkles Waſſer.

Brauner Krapp und Van Dyk-Braun.

Van Dyk-Braun, Crimſon Lack und Indigo.

Indiſch Gelb, Van Dyk-Braun und Lack.

Rohe Sienna und Ultramarin.
Van Dyk-Braun, Schwarz und brauner Krapp. } für Vegetation
Indiſch Gelb, gebrannte Sienna und Indigo, (vereint mit Weichheit große Kraft. } unter Waſſer.

Für Zwiſchenräume und dunkle Markirungen der Steine im Bette der Bäche ꝛc. eignen ſich:

Rohe Sienna, Rosa Krapp und Van Dyk-Braun.
Rohe Sienna, Van Dyk-Braun und Crimson Lack.
Brauner Krapp und Indigo.
Brauner Krapp und Ultramarin, kräftige Farbe.
Van Dyk-Braun und brauner Krapp, glanzvoller Ton.
Van Dyk-Braun, Crimson Lack und Indigo.
Neutral Tinte } und gebrannte Sienna,
Ultramarin } sehr nützliche Töne.
Indigo und Brown Pink.

Bei diesen Tönen ist darauf aufmerksam zu machen, daß eine zu große Quantität Blau in dunklen Mischungen Schwärze erzeugt, weßhalb es nicht in zu großer Menge zugesetzt werden darf. Im tiefsten Schatten muß die Farbe stets warm und durchsichtig sein. Lasuren von braunem Krapp mit Schwarz oder Van Dyk-Braun, — Bitumen und Mumie, — Cobalt und rohe Sienna, — Schwarz, Cobalt und Krapp, — Mumie, rohe Sienna und Cobalt, — Purpur Krapp und Bitumen sind hier angezeigt, die Schatten zu verstärken.

c. Töne für Seewasser.

1. Für Grau und erste Anlage.

Schwarz, Cobalt und Purpur Krapp oder brauner Ocker.
Cobalt, Bitumen und Mumie.
Cobalt und Hell Englisch Roth oder Indisch Roth.
Cobalt, Purpur Krapp und gelber Ocker.
Ultramarin und Schwarz oder brauner Krapp.
Ultramarin Indigo und wenig Rosa Krapp.

2. Localtöne bei ſtürmiſchem Wetter.

Rohe Sienna und Schwarz.

Rohe Sienna und Van Dyk-Braun.

Rohe Umbra und Indigo oder Cobalt.

Van Dyk-Braun und Indigo oder Cobalt.

Van Dyk-Braun und rohe Sienna.

Cobalt und gebrannte Sienna.

Gebrannte Sienna und Indigo.

3. Meergrün, mehr oder weniger rein.

Gebrannte Sienna, Cobalt und wenig Roſa Krapp.

Gebrannte Sienna und brauner Krapp.

Cadmium und Ultramarin, ſehr ſchön.

Rohe Sienna und Cobalt, oder Ultramarin, oder Schwarz oder Indigo. (Im Vordergrunde kann dieſen Miſchungen etwas Van Dyk-Braun oder Brown Pink zugeſetzt werden.)

Rohe Sienna, Berliner Blau und wenig Van Dyk-Braun.

Van Dyk-Braun, Berliner Blau und Indiſch Gelb, ſchön.

Indiſch Gelb und Cobalt.

Indiſch Gelb und Van Dyk-Braun.

Cobalt, gelber Ocker und wenig Crimſon Lack.

Cobalt, Schwarz und Zinnober.

Goldocker und Indigo.

Hell Engliſch Roth und Berliner Blau.

Weiß, Bitumen und Mumie, auch mit wenig Cobalt, leuchtender graugrüner Ton.

Grünblau Oxyd.
Smaragdgrün als leichte Lasur zum Erhöhen einzelner sehr lebhaft gefärbter Theile.
Viridian.
Cobalt und gelber Ocker.
Cobalt und Smaragd Grün.
Cobalt und Indisch Gelb
Rohe Sienna.
Rohe Sienna und Van Dyk-Braun.
Rohe Sienna und Rosa Krapp.
Gelber Ocker.
} für Lichter.

d. Töne für Schiffe, Segel ꝛc. ꝛc.

1. für braune oder schwarze Schiffe.

(für sehr ferne Schiffe wird Cobalt zugesetzt.)

Mumie, Schwarz und Bitumen, auch mit etwas Cobalt.
Cölnische Erde, Blau und Schwarz.
Brauner Krapp und Van Dyk-Braun.
Cobalt, Schwarz und Weiß.
Lampenschwarz.
Lampenschwarz und Lack oder Hell Englisch Roth.
Lampenschwarz, brauner Krapp und gebrannte Sienna.
Ultramarin, Van Dyk-Braun und Crimson Lack.
Ultramarin, brauner Krapp und gebrannte Sienna.
Indigo und Crimson Lack.
Indigo, Rosa Krapp und gebrannte Sienna.
Neutraltinte und Hell Englisch Roth.
Neutraltinte und Van Dyk-Braun.

Neutraltinte und gebrannte Sienna liefert zahlreiche braune Töne, welche durch Zusatz von Crimson Lack in röthere Tinten übergeführt werden können.

Schwarz und brauner Krapp.

Schwarz, gebrannte Sienna und brauner Krapp.

Gebrannte Sienna, Crimson Lack und Indigo.

Gebrannte Sienna, Schwarz und brauner Krapp, sehr nützlicher Ton für Schiffe, Boote und alte Pfosten.

Zinnober, gebrannte Sienna und brauner Krapp, ebenso.

2. für röthliche Boote ꝛc.

Gebrannte Sienna und Crimson Lack.

Neutral Tinte } mit Rosa oder braunem Krapp oder Crimson Lack.

Zinnober, gebrannte Sienna und Blauschwarz für rostiges Eisenwerk.

Brauner Krapp und Schwarz desgleichen.

Graphit für blankes Eisen.

Schwarz und Weiß.

3. Für helle Segel.

Goldocker.

Gelber Ocker.

Gelber Ocker, Cobalt, Zinnober und Weiß.

Gelber Ocker und Neutral Tinte.

Gelber Ocker und rohe Umbra oder Hell Englisch Roth.

Gelber Ocker und Zinnober oder gebrannte Sienna.

Cobalt und Hell Englisch Roth.

Für rothe Segel.

Goldocker und Roſa- oder brauner Krapp.
Hell Engliſch Roth und brauner oder Purpur Krapp.
Gebrannte Sienna und Zinnober.
Gebrannte Sienna und brauner Krapp.
Gebrannte Sienna und Indiſch Roth.

Für dunkle Segel.

Brauner Krapp, rohe Sienna und Mumie.

Für Körbe ꝛc. ꝛc.

Rohe Sienna.
Rohe Sienna mit braunem Krapp oder Van Dyk-Braun.
Rohe Umbra.
Indiſch Gelb, gebrannte Sienna und Indigo.

Sehr tiefe, kraftvolle Töne für Drucker ꝛc. ꝛc.

Van Dyk-Braun und brauner Krapp oder Crimſon Lack.
Brauner Krapp oder Purpur Krapp.
Van Dyk-Braun, Crimſon Lack und Indigo.
Brown Pink und Purpur Krapp.
Gebrannter Karmin, kräftigſter Ton für ſehr bedeutende Tiefe.

2. Technik.

Die Schönheit einer Landſchaft wird durch Waſſer, welcher Art es auch immer ſein möge, in äußerſt wirkſamer Weiſe gehoben, und beſonders iſt ſtilles Waſſer, welches ich zunächſt beſpreche, geeignet, breite Wirkung zu ſichern, indem es die Farben der Luft wie der nächſten Umgebung wiederholt. Techniſch wird Waſſer in derſelben Weiſe behandelt wie die Luft, daher auch bei Anlage der letzteren mit

in Angriff genommen, sobald seine Dimensionen keine allzu geringen sind. Man nimmt indessen die Töne in der Regel etwas schwächer, wie für die Luft, besonders auch bei Abendbeleuchtungen. Die Anlage ist stets eine breite. Spiegelbilder werden zugleich mit den betreffenden Gegenständen und mit denselben, aber um einen geringeren Grad schwächeren Tönen gegeben.

Man führe den Pinsel bei Spiegelbildern stets in vertikaler Richtung. Die meist zahlreichen kleineren, horizontalen Lichter bleiben unbeachtet, indem sie am besten bei Beendigung des Wassers aufgesetzt werden. Umfangreichere Lichtlinien dagegen, oder sonstige breite Lichtmassen werden gleich in Behandlung genommen.

Soweit nur die Spiegelung in Betracht kommt, ist die Darstellung von Wasser eine sehr leichte, allein es kommt in der Hauptsache darauf an, die Oberfläche als solche zum Ausdruck zu bringen, was ungeachtet der geringfügigen zu diesem Zwecke erforderlichen Mittel nicht so leicht ist. Die Vergegenwärtigung der Oberfläche ist nämlich im Wesentlichen von getreuer Darstellung verschiedener sehr kleiner und an sich unbedeutender Lichter abhängig, welche durch geringe Bewegungen auf oder unter der Oberfläche, durch schwimmende Thiere aller Art, wie Insekten, Frösche, Fische ꝛc. ꝛc. hervorgerufen werden. Zu Zeiten fehlen indessen auch diese und die Ruhe ist dann eine so absolute, daß man lediglich auf Spiegelbilder angewiesen ist. In solchen Fällen ist das Anbringen eines Bootes von großem Nutzen und ist das Wasser seicht, so hilft uns durchwatendes Vieh, mit welchem zugleich

kräftige Farben in das Bild kommen, wie auch Waſſervögel ſehr geeignet ſind, die Ruhe der Fläche zu unterbrechen.

Was die Farbe des Waſſers betrifft, ſo unterliegt die Beurtheilung derſelben vielfach Irrungen, ganz beſonders unter dem Einfluß von Halbſchatten, und Waſſer, welches man für farblos zu halten geneigt iſt, erſcheint nicht ſelten, ſobald ein hellerer Gegenſtand, etwa das Segel eines Bootes, mit ihm in Berührung kommt, in einem recht tiefen Ton. Es bedarf alſo nur eines entſchiedenen Lichtes, um dieſen Contraſt hervorzurufen.

Reines Waſſer iſt indeſſen in der Regel von blauer Farbe, wie das der Alpenſeen. Enthält es mehr oder weniger organiſche Stoffe, ſo neigt es in's Grüne und geht bei zunehmender Sättigung mit organiſcher Materie — Sumpfwaſſer — ins Braune über.

Aus Obigem reſultirt, daß wir bezüglich der Töne für ſtehendes Waſſer lediglich auf jene für Luft und Wolken angewieſen ſind, weßhalb ſie genau zu beobachten und höchſtens etwas gemilderter oder grauer im Ton zu halten ſind. Im Allgemeinen und ſobald keine Spiegelung ſtattfindet, wird man auch die oben angegebenen ſehr transparenten Töne von Nutzen finden. In Betreff der Zeichnung will ich noch darauf aufmerkſam machen, daß, in Fällen, wo gegen den Horizont geneigte Gegenſtände, wie z. B. ſchiefſtehende Bäume ſich abſpiegeln, man darauf zu achten hat, daß das Spiegelbild die richtige perſpektiviſche Richtung erhalte und ein z. B. gerade gegen uns über befindlicher derartiger Baum ſich nicht

etwa in gerader Richtung ſpiegle, da für die Spiegelung die Geſetze der Perſpektive in Anwendung kommen.

Die Spiegelung des Waſſers iſt in hohem Grade von der Polariſation des Lichts abhängig. Spiegelt ſich der klare Himmel auf einer ruhigen Waſſerfläche, ſo wird, je nach der wechſelſeitigen Stellung von Sonne, Waſſer und Beſchauer, das Licht des Himmels entweder vollſtändig — oder nur theilweiſe — oder faſt gar nicht reflektirt werden, in welch letzterem Falle alsdann die dem Waſſer eigenthümliche Farbe zur Geltung kommt, was an jeder durch ſtarken Wind bewegten kleineren Waſſerfläche, wie kleinen Flüſſen und Bächen, beobachtet werden kann.

Daher rührt es auch, daß an Tagen, an welchen der Himmel ganz blaſſe, duftige Töne zeigt, eine Waſſerfläche dennoch tief blau oder blaugrün erſcheinen kann, was am auffallendſten zur Erſcheinung kommt, wenn die Sonne ſeitlich vom Beſchauer ſteht. Steht dieſe aber vor oder hinter ihm, ſo behält das Spiegelbild des Himmels ſeine natürliche Farbe und die Fläche wird dann nie ſehr tiefe Töne zeigen.

Ganz anders, namentlich in Bezug auf Farbe, verhält es ſich mit fließendem Waſſer. Flüſſe und Bäche bieten in der ihnen eigenthümlichen Färbung eine erſtaunliche Mannigfaltigkeit. Sodann zeigt das Bett der Bäche ſehr verſchiedene Zuſtände, von compaktem Felſengeſtein bis zu loſen Kieſeln und Sand, und wo letzterer dicht von Waſſerpflanzen bedeckt iſt, bemerkt man beſondere Tiefe des Tons. Veränderungen

in der Strömung, Hinderniſſe, Stauungen, kleine Fälle mit zahlreichen Lichtern und Reflexen bieten willkommene maleriſche Motive.

Die Technik bleibt dieſelbe wie bei der Luft. Bei Wellen beachte man immer genau deren Formen, ſowie die Schattentöne und den Halbſchatten unter dem Kamme.

Die Seeſtücke oder Marinen bilden eine eigene Klaſſe von Gemälden von theilweiſe hohem Reiz. Sie ſind vorzugsweiſe Stimmungsbilder und lediglich von getreuer Wiedergabe von Luft und Meer abhängig, weßhalb ſich der Seemaler in noch höherem Grade als der Landſchafter mit Darſtellung der verſchiedenſten Zuſtände der Luft vertraut zu machen hat. Auch das Meer erfordert ein eingehendes Studium. Ein Moment von großer Bedeutung iſt die Form der Wellen, welche nahezu an jeder Küſte eine andere iſt und beruhen dieſe Unterſchiede vorzugsweiſe auf lokalen Umſtänden, beſonders auf der Configuration des Bodens. Die Wellen der offenen See zeigen dieſe vielgeſtaltigen Formen nicht, ſie ſind natürliche Wellen weil ungebrochen, und leichter nachzuzeichnen. Stößt aber bewegtes Waſſer, wie z. B. an felſigen Küſten, auf Hinderniſſe, ſo erheben ſich die Wellen weit höher als auf offener See und die verſchiedenen Formen geſtalten ſich noch mannigfaltiger.

Die Zeichnung der Wellen muß eine correkte ſein. Lichter, Schatten und Reflexe müſſen genau beobachtet und verſtanden werden. Dabei iſt es nicht leicht, den Wellen den Charakter der Bewegung zu geben, denn hiezu bedarf

es des Verständnisses ihrer gegenseitigen Einwirkungen sowohl, wie des der Wirkung des Windes. So zeigt ein Theil einer Welle die Farbe der Luft, ein anderer die Lokalfarbe des Wassers, während ein dritter durch den Reflex einer anderen Welle im Ton sehr bedeutend verstärkt ist, was vorzüglich bei kurzen, hohlen Wellen vorkommt.

Das Seewasser wird, was Technik anbelangt, wie die Luft behandelt. Nach recht flüssig und grau zu haltender Untermalung, welche nach der Küste hin in reinere Farbe übergeht, trage man in gleicher Weise die Lokalfarbe auf, halte aber die einzelnen Aufträge so dünn und flüssig wie möglich und hüte sich zu grün zu malen. Die Ferne ist selbstverständlich mehr im Luftton zu halten und erfordert daher mehr Cobalt. Mit dem Aussparen von Lichtern halte man sich nicht auf; diese werden nach Beendigung eingesetzt. Die Mitte des Bildes oder, besser gesagt, die Stelle, wo der Augenpunkt sich befindet, hat das meiste Licht, welches sich bis an den unteren Rand hinzieht, während nach beiden Seiten hin der Ton tiefer wird. Die Lichtseiten der Wellen in der Mitte des Bildes zeigen die Farbe des Himmels, aber auch die dunkelsten Schatten derselben müssen im Tone immer noch leuchtend und flüssig sein, was besonders durch Rohe Sienna aber auch durch gelbe Töne überhaupt zu erlangen ist. Man sieht nicht selten, daß das Wasser zu undurchsichtig und schwer gehalten ist, so daß es fast den Eindruck von Festem macht, in welchem Falle dann der Maler, um die Transparenz zu versinnbildlichen, einen sich spiegelnden schwimmenden Körper, anbringt, z. B. eine Boje ꝛc., und ich

habe mehrfach dieſe Liſt ſelbſt von bedeutenden Künſtlern in Anwendung bringen geſehen. Sehr ſchlau mag das wohl ſein, aber als Prinzip iſt es ein höchſt verwerfliches, da Jeder, der die See kennt, recht gut weiß, daß bewegtes Seewaſſer nur höchſt unbedeutend oder gar nicht ſpiegelt. Harte Stellen im Waſſer laſſen ſich durch Schummern mit den Lufttönen verbeſſern. Spritzender Schaum wird ſehr täuſchend mit Strichen von der Seite des Pinſels wiedergegeben.

Was die Staffage betrifft, welche in Marinen nur ſehr ſehr ſelten, und ſei ſie auch nur durch ein fernes Segel vertreten, vermißt wird, ſo ſtehen in erſter Linie eine große Zahl von Schiffen verſchiedenſter Art zu Gebote. Ihre Verwendung erfordert indeſſen einige nähere Kenntniß ihrer Größenverhältniſſe, ihres Baues, ſowie ganz beſonders des Takel- und Segelwerks, wie nicht minder der, der jeweiligen Stärke und Richtung des Windes entſprechenden Verwendung deſſelben. Dieſen Faktoren muß daher gebührende Rechnung getragen werden. Bei geſchmackvoller Anordnung ſind Schiffe, ſchon ihrer pyramidalen Form wegen, bedeutender Wirkung fähig, welche durch Geſtalt und Farbe der verſchiedenen Segel noch mehr erhöht wird. Auch an der Küſte läßt ſich nicht ſelten Staffage mit Vortheil anbringen. Höchſt maleriſch machen ſich hier beſonders alte Fiſcherboote mit herabhängendem oder umherliegendem Segelwerk, von Maſt zu Maſt geſpannten Netzen, in Unordnung aufgehäuften Körben ꝛc. ꝛc., während ſich die Trachten der Fiſcher als nicht weniger brauchbar erweiſen. Man hüte ſich aber bei der Staffage zu viel in das Detail zu gehen, um nicht die Breite und

die ganze Wirkung des Bildes zu beeinträchtigen. Bevor man ſich jedoch an Seeſtücke mit Staffage von Schiffen wagt, dürfte es gerathen ſein, ſich zuvor einige Kenntniß der Linien-Perſpektive zu erwerben, indem die bei der Darſtellung von Schiffen ſehr häufigen Verkürzungen und die große Mannichfaltigkeit von Winkeln ſolche vorausſetzen.

E. Wege und Ufer.

1. Colorit.

Zinnober, gelber Ocker und Cobalt, ſehr verſchiedene Töne.
Rohe Umbra. — Gelber Ocker.
Gebrannte Sienna.
Brauner Ocker für ſandiges Terrain.
Van Dyk-Braun, Cobalt und Roſa Krapp.
Gelber Ocker und hell Engliſch Roth.
Gelber Ocker, hell Engliſch Roth und Roſa Krapp.
Gelber Ocker, hell Engliſch Roth und Neutraltinte.
Gelber Ocker, hell Engliſch Roth und Indiſch Roth.
Gelber Ocker und Van Dyk-Braun.
Gelber Ocker, gebrannte Sienna und Cobalt.
Gelber Ocker, Roſa Krapp und Cobalt.
Gelber Ocker und rohe Sienna.
Cobalt, Lack und gebrannte Sienna.
Hell Engliſch Roth und Schwarz.
Brauner Ocker und brauner Krapp.
Brauner Krapp, Hell Engliſch Roth und Ultramarin.

Roſa Krapp, Indigo und gebrannte Umbra.
Rohe Sienna und Zinnober.
Rohe Umbra und Zinnober.

Zu Schattentönen eignen ſich vorzugsweiſe:

Cobalt, Roſa Krapp und gelber Ocker.
Blau, Roſa Krapp und gebrannte Sienna liefert eine endloſe Verſchiedenheit brauchbarer Töne.
Schwarz und Hell Engliſch Roth oder Roſa Krapp.
Indigo und Hell Engliſch Roth oder Indiſch Roth.
Neutral Tinte.
Gebrannte Sienna und Schwarz.
Ultramarin und brauner Krapp.
Ultramarin, gebrannte Sienna und Lack.
Van Dyk-Braun allein oder mit braunem Krapp.
Van Dyk-Braun allein oder mit Purpur Krapp.
Purpur Krapp.
Rohe Umbra und Zinnober.

Brown Pink für tiefe Drucker.
Brown Pink, Roſa Krapp und Cobalt, tiefe Drucker.
Van Dyk-Braun in faſt trockener Farbe über Wege ꝛc. geſchleppt macht den Boden rauh.
Indiſch Gelb und gebrannte Umbra oder brauner Krapp für Moos und tiefe Töne unter Ufer ꝛc.

2. Technik.

Wege und Ufer beanſpruchen im Vordergrunde größere Aufmerkſamkeit auf das Detail, welches nicht ſelten kräftige Farbe verlangt.

Die Farbenaufträge ſeien paſtos, breit, aber mit beſtimmten, hier und da etwas accentuirten Umriſſen, da zu beachten iſt, daß hier jede Abweichung von der geraden Linie irgend eine beſondere Form hat, welche nicht willkürlich behandelt werden darf. Wo viele verſchiedene Töne vertreten ſind, ſehe man darauf, daß ſolche zart in einander laufen. Die einzelnen Steine und Erdmaſſen ſind ziemlich ſelbſtſtändig zu behandeln, da ſie in der Farbe mehr oder weniger vom Boden abweichen und inſoferne auch zur Wiederholung anderer Töne ſich eignen. Obgleich aber jeder Stein Licht, Halbſchatten, Schatten, Farbe und Reflex beſitzt, ſo muß dennoch Einheit im Ganzen gewahrt bleiben und kein Stein darf aus dem Bilde herausfallen oder ſich dem Beſchauer in beſonderer Weiſe aufdrängen.

Die maleriſchſten Wege ſind die unebenen, verwahrlosten, von tiefen Furchen ꝛc. durchzogenen und mit Steinen beſäeten. Wege dieſer Art erfordern der vielen Lichter und Schatten wegen eine beſonders aufmerkſame Behandlung. Die Lichter werden kühn eingeſetzt, zum Theil mit dem Spachtel. Zufälligkeiten, welche hierbei zu Tage kommen, laſſen oft geſchickte Verwerthung zu. Tiefe Furchen werden, um ſie tief erſcheinen zu laſſen, wiederholt mit warmen Farbentönen laſirt, nicht mit einem einzigen ſehr dunkeln Ton. Iſt

Alles beendet, so empfiehlt es sich, einen Pinsel mit ziemlich trockener Farbe über Weg, Ufer oder größere Steinmassen zu schleppen, wozu sich Van Dyk-Braun vorzugsweise eignet.

F. Felsen.

1. Colorit.

a. Töne für graue Gesteine.

(Dieselben können auch sonst als Schattentöne Anwendung finden.)

Cobalt und gebrannte Umbra.
Cobalt und Hell Englisch Roth.
Cobalt, brauner Krapp und rohe Umbra.
Cobalt, Crimson Lack und gebrannte Sienna.
Cobalt, Rosa Krapp und Blauschwarz.
Schwarz, gebrannte Sienna, Indigo und rohe Umbra.
Indigo.
Indigo und Hell Englisch Roth.
Indigo und gebrannte Umbra.
Indigo und brauner Krapp.
Indigo und Indisch Roth.
Indigo, Rosa Krapp und Goldocker.
Indigo, gebrannte Sienna und Crimson Lack.
Ultramarin und Schwarz.
Van Dyk-Braun, Schwarz und brauner Krapp.
Van Dyk-Braun, Indigo und Crimson Lack.
Van Dyk-Braun, Cobalt und Rosa Krapp.
Neutraltinte, gebrannte Sienna und Crimson Lack.

Neutraltinte, Van Dyk-Braun und brauner Krapp.
Schwarz, Cobalt und Purpur Krapp.
Schwarz und Rosa Krapp.
Schwarz und Smaragdgrün.
Blauschwarz und Hell Englisch Roth oder Crimson Lack.
Rohe Umbra und Ultramarin.
Van Dyk-Braun und Ultramarin.
Gebrannte Umbra, Cobalt und Rosa Krapp.
Van Dyk-Braun, Blau und Rosa Krapp.

b. Kalte und warme Lokalfarben.

Rohe Sienna, Van Dyk-Braun und Cobalt.
Rohe Sienna, brauner Krapp und Indigo.
Rohe Sienna und brauner Krapp.
Gelber Ocker.
Gelber Ocker und Hell Englisch Roth.
Goldocker und Lampenschwarz.
Goldocker, Schwarz und Lack.
Goldocker und Rosa Krapp.
Hell Englisch Roth.
Hell Englisch Roth, Rosa Krapp und Cobalt.
Gebrannte Sienna.
Gebrannte Sienna und Neutraltinte.
Gebrannte Sienna, Crimson Lack und Cobalt oder Ultramarin.
Indisch Gelb, gebrannte Sienna und Indigo.
Brauner Krapp.
Brauner Krapp und Van Dyk-Braun.
Brauner Krapp, gebrannte Sienna und Indigo.

Rohe Umbra.
Brauner Ocker.
Brauner Ocker, Neapelgelb und Zinnober.

c. Mooſe.

Van Dyk-Braun und Indiſch Gelb.
Brown Pink, Lack und Ultramarin.
Crimſon Lack, Indigo und Van Dyk-Braun.
Schwarz, Indiſch Gelb und Brown Pink.
Indiſch Gelb und brauner Krapp.
Indiſch Gelb und gebrannte Umbra.
Indiſch Gelb und Chromoxyd.
Indiſch Gelb und Smaragdgrün.

2. Technik.

Felſen gehören, obgleich meiſt grau, zu den farbenreichſten Gegenſtänden und werden vortheilhaft angewendet, um einer Gegend den Ausdruck von Wildheit und Einſamkeit zu verleihen. Von Vegetation umgeben und umrankt bieten ſie häufig ſehr wünſchenswerthe Contraſte. Die Umriſſe der Felſen ſind ſtets etwas zackig und zerklüftet zu halten und die Farben müſſen recht paſtos gehalten werden. Da die Färbung in der Regel eine ſehr wechſelnde iſt, ſo läßt man die Farben am beſten zart in einandergehen. Dabei bringt man den Pinſel bei jeder Abänderung der Farbe mit der Spitze in andere Farbe. Dieſes Verfahren iſt ſehr zu empfehlen, auch bei ſonſtigen Objekten mit vielem Wechſel der Farbe, da die Wirkung eine ſehr ausgezeichnete und naturwahre iſt. Die

dunkeln Töne der Steine gibt man am beſten mit warmer Farbe, beſonders die dunkeln Höhlungen, welche wie die tiefen, transparenten Stellen behandelt werden müſſen. In Betreff der breiten Farbenaufträge bemerke ich noch, daß ſolche, ſoweit dieſelben an den Rändern mit zur Modellirung beitragen, dem Charakter des Geſteins entſprechend etwas zackig zu halten ſind. Laſuren der Lokalfarbe über das Grau machen ſich häufig ſehr vortheilhaft, indem ſie die Verſchiedenheit der Töne vermehren und dabei über das ſolide Geſtein eine gewiſſe Transparenz verbreiten. Nimmt die Vegetation keine größere Fläche in Anſpruch, ſo übergeht man ſie in den erſten Anlagen mit den Tönen des Geſteins. Ueber größere Geſteinsmaſſen im Vordergrund ſchleppt man bei Beendigung des Bildes dicke Farbe, hält dabei den Pinſel von der Seite und berührt die Leinwand nur leicht, ſo daß die Farbe nur an den oberen Theilen deſſelben haftet. Rauheit der Flächen läßt ſich in keiner anderen Weiſe ſo natürlich wiedergeben.

G. Gebäude und deren Theile.

1. Colorit.

a. Töne für Mauerwerk, Wände, Steine ꝛc.

Goldocker.
Goldocker und Lampenſchwarz oder Roſa Krapp.
Goldocker, Lampenſchwarz und Crimſon Lack.
Gelber Ocker.
Gelber Ocker und Lampenſchwarz.

Gelber Ocker und Blauſchwarz.
Gelber Ocker und Van Dyk-Braun.
Gelber Ocker und Cölniſche Erde.
Gelber Ocker, Hell Engliſch Roth und Blauſchwarz.
Gelber Ocker, Van Dyk-Braun und Neutral Tinte, ſehr ſchöner Ton.
Gelber Ocker, gebrannte Umbra, Crimſon Lack und Indigo.
Gelber Ocker, Hell Engliſch Roth und Cobalt.
Indigo und Van Dyk-Braun.
Blauſchwarz.
Roſa Krapp und Blauſchwarz.
Rohe Umbra.
Rohe Umbra und Ultramarin.
Gebrannte Sienna und Lampenſchwarz.
Gebrannte Umbra, ſehr brauchbar.
Gebrannte Umbra, Ultramarin und Roſa Krapp.
Indigo und Gebrannte Umbra.
Blauſchwarz, Crimſon Lack und gebrannte Umbra, tiefe Töne.

b. Rothe Sandſteine in Sonnenbeleuchtung.

Hell Engliſch Roth.
Hell Engliſch Roth, Roſa Krapp und Cobalt.
Roſa Krapp und gelber Ocker.
Roſa Krapp und Neapelgelb.
Roſa Krapp und Hell Engliſch Roth.
Indiſch Roth und Roſa Krapp.

c. Ziegel im Licht.

Gebrannte Sienna — Hell Engliſch Roth — Brauner Krapp.
Indiſch Gelb und brauner Krapp.
Gelber Ocker und Indiſch Roth oder Zinnober.
Zinnober und Indiſch Gelb.
Gebrannte Sienna, Zinnober und Ultramarin.

d. Ziegel im Schatten.

Gebrannte Sienna und brauner oder Purpur Krapp.
Hell Engliſch Roth und Neutral Tinte.
Purpur Krapp.
Lampenſchwarz.
Van Dyk-Braun, Purpur Krapp und Blau.
Goldocker, Indiſch Roth und Ultramarin.
Brown Pink, Lack und Indigo.
Brown Pink, gelber Ocker, Hell Engliſch Roth und Indigo.
Gebrannte Sienna, Van Dyk-Braun } Roſa Krapp und Blau, unendlich verſchiedene Töne.

e. Holzwerk.

Gelber Ocker und Schwarz oder Blauſchwarz.
Cobalt und Hell Engliſch Roth.
Indigo und Hell Engliſch Roth.
Lampenſchwarz.
Lampenſchwarz und Crimſon Lack.
Blauſchwarz und Cobalt.
Van Dyk-Braun.

Van Dyk-Braun, Schwarz und Roſa Krapp.
Indiſch Roth und Neutral Tinte. } alte Sandſteine.
Rohe Umbra — Gebrannte Umbra.
Gebrannte Sienna und Ultramarin.
Gebrannte Sienna und Schwarz.
Neutraltinte und gelber Ocker.
Neutraltinte und gebrannte Sienna.
Neutraltinte und Hell Engliſch Roth.
Zinnober, gebrannte Sienna und brauner Krapp.
Brauner Krapp und Van Dyk-Braun.
Brauner Krapp und Ultramarin.
Brauner Krapp, gebrannte Sienna und Ultramarin.
Brown Pink, Ultramarin und gebrannte Sienna, Drucker.

f. Schiefer.

Neutraltinte. — Lampenſchwarz.
Lampenſchwarz und Blau.
Lampenſchwarz und Roſa Krapp.
Cobalt und Van Dyk-Braun.
Blauſchwarz, Cobalt und Roſa Krapp.
Vandykbraun, Crimſon Lack und Indigo.
Indigo und Hell Engliſch Roth oder Indiſch Roth.
Indigo, Lampenſchwarz und Crimſon Lack.
Ultramarin und Blauſchwarz.
Ultramarin und brauner Krapp oder Purpur Krapp.
Ultramarin, Crimſon Lack und Brown Pink.

g. Strohdächer.

Gebrannte Umbra, Lack und Indigo, alt.
Gelber Ocker, gebrannte Umbra und Indigo.
Brauner Krapp — Purpur Krapp.
Gelber Ocker und brauner Krapp.
Van Dyk-Braun und gelber Ocker.
Brauner Krapp und Blau.
Indigo, Crimson Lack und Gelber Ocker.
Cadmium und Schwarz.
Brown Pink. } Moos-
Brown Pink, gebrannte Sienna und Ultramarin. } dächer.
Brown Pink, Lack und Ultramarin. } für Linien und
Brown Pink, und gebrannte Umbra. } derartiges
Brown Pink allein. } Detail.

h. Beworfene Wände.

Rohe Umbra.
Van Dyk-Braun.
Gebrannte Umbra.
Van Dyk-Braun und gelber Ocker. } mit oder ohne Blau.

i. Dunkle Interieurs.

Ultramarin, Lack und Brown Pink.
Ultramarin, Lack und gebrannte Sienna.
Gebrannte Sienna und Ultramarin.
Gebrannte Sienna, Brown Pink und Purpur Krapp.
Purpur Krapp und Brown Pink.

Purpur Krapp und gebraunte Sienna.
Purpur Krapp und gebrannte Sienna.

k. Schattentöne.

Rohe Umbra und brauner Krapp.
Hell Engliſch Roth, Lampenſchwarz und **Brown Pink.**
Indiſch Roth und Blauſchwarz.
Van Dyk-Braun, Cobalt und Roſa Krapp.
Indigo und Roſa Krapp.
Indigo und brauner Krapp.
Purpur Krapp und Lampenſchwarz,
Purpur Krapp und Ultramarin.
Purpur Krapp und gelber Ocker.
Purpur Krapp, Indigo und rohe Sienna.
Zinnober, gebrannte Sienna und Blauſchwarz für roſtiges Eiſenwerk.
Ultramarin und wenig Gebrannte Sienna für Glas.

2. Technik.

Alle Gebäude beanſpruchen ſorgfältige Zeichnung und richtige Perſpective, welche letztere, der vielen Verkürzungen wegen, unentbehrlich iſt. Sonſt hat die Darſtellung keine erheblichen Schwierigkeiten, da die Materialien, aus welchen die Gebäude errichtet ſind, ſich nur durch Farbe und Textur unterſcheiden. Auf Folgendes will ich indeſſen ganz beſonders aufmerkſam machen: Im Allgemeinen thut man wohl, alles, beſonders das Steinwerk gut zu impaſtiren und recht

ſett zu malen, die richtige Farbe zu treffen, welche, wenn nöthig, nach dem Trocknen durch Laſuren in beliebiger Weiſe verändert werden kann. Die auf den Dächern ꝛc. vorkommenden Glanzlichter gebe man keck mit ganz entſchiedener Pinſelführung, — ja nicht mittelſt ängſtlichem Hinundherpinſeln —; ſie geben durch den Contraſt der Farbe Glanz. Für ein Ziegeldach von ſehr mannichfaltigen Tönen z. B. ſetze man Gelben Ocker, Brown Pink, Hell Engliſch Roth, Lack, Indigo, Zinnober und Weiß auf die Palette und beginne dann mit gefülltem Pinſel und kräftiger Farbe von etwa Brown Pink und Lack, welchem man nach wenigen Strichen etwas Indigo zuſetzt und gleich darauf in Gelben Ocker, Hell Engliſch Roth ꝛc. ꝛc. übergeht, bis das Dach ganz mit Farbe bedeckt iſt. Einzelne ſehr leuchtende Ziegel übergeht man dann mit Zinnober. Das Detail der Linien bei architektoniſchen Vorwürfen gibt man ebenfalls mit entſchiedener Pinſelführung, denn von der Entſchiedenheit dieſer Linien hängt die ganze Wirkung ab. Man kann ſich hier wie in ähnlichen Fällen des oben bei Behandlung des Details der Baumſtämme angegebenen Verfahrens, des Einſetzens derſelben mit Bleiſtift in die friſche Farbe und ſpäteres Ausfüllen, Laſiren ꝛc. ꝛc. bedienen. Die ganz tiefen dunklen Löcher, welche ſich hier und da zwiſchen einzelnen beſchädigten Ziegeln bemerkbar machen, gibt man mit dicker Farbe und warmem Tone von Ultramarin, Lack und Brown Pink und hält die Ränder etwas hart. Aufheben des Pinſels nach jeder Berührung der Leinwand iſt weſentlich. Das zahlreiche feinere Detail erfordert bei der Ausführung Ueberlegung und Geſchick,

obgleich manche es für genial halten, auf's Gerathewohl mit dem Pinsel herumzufahren und die Wirkung dem Zufall zu überlassen. Ich kann dies jedoch in keiner Weise empfehlen, sondern rathe zu sorgfältiger und überlegter Behandlung derartiger Dinge, andernfalls kann es dann wohl vorkommen, daß man statt bestimmter Linien ꝛc. nur wirre Farbenflecke erblickt, welche über ihre Bedeutung gänzlich im Unklaren lassen. Auf die Farbe als solche kommt es hierbei weit weniger an, als auf das was sie ausdrücken soll, und wo sie mit dieser Erwägung eingesetzt ist, da tritt alles wie im Relief heraus, da die Mittel alsdann in der Treue der Darstellung vollständig aufgehen. Man hüte sich jedoch bei Wiedergabe des Details dasselbe zu auffallend darzustellen oder zu sehr in's Einzelne zu gehen, da dies die Breite in hohem Grade beeinträchtigen würde. Bei Mauerwerk, Dächern ꝛc. empfiehlt es sich, je nach einigen Pinselstrichen etwas in den Verhältnissen der Combination zu wechseln, je nachdem die Töne wärmer oder kälter werden, was namentlich bei Dächern aller Art sehr zu beachten ist. Das Markiren der einzelnen Schiefer geschieht mit spitzem Pinsel, etwa mit Brown Pink, Van Dyk-Braun und Ultramarin. Auf Schieferdächern kann man häufig eine gute Wirkung erzielen, wenn man die Lichter mit dem Spachtel einsetzt, wodurch das Glitzern derselben sehr naturwahr erreicht werden kann. In solcher Weise sind auch die Strohdächer zu behandeln. Für frischeres Stroh nimmt man etwa gelben Ocker, Lack und Indigo. Das Detail, welches die einzelnen Lagen des Materiales einigermaßen zur Anschauung bringen soll und von verschie-

dener Tiefe des Tons ſein muß, gibt man wie vorher mit ſpitzem Pinſel.

Mauern mit Bewurf haben vielerlei Töne, deren jeder für ſich behandelt werden kann, wobei aber Vorſicht nöthig iſt, um nicht in's Fleckige zu fallen. Einzelne entblößte Steine ſind möglichſt getreu wiederzugeben, wie auch die Theilungslinien zwiſchen Steinen in Mauern und Wänden ſorgfältig zu behandeln ſind. Für helle Mauern, welche überhaupt mit ziemlich trockener Farbe recht paſtos zu behandeln ſind, damit die Oberfläche der Farbe möglichſt rauh und ungleichmäßig wird, iſt allen hellen Tönen, wie Gelber Ocker, Cobalt, Engliſch Roth ꝛc. ꝛc. Weiß beizumiſchen, indem hierdurch das Feſte und Maſſige der Steine ſehr gut zum Ausdruck gebracht wird, was außerdem nicht leicht der Fall ſein würde. Bei vorſichtiger Ausführung iſt die Wirkung eine ſehr naturwahre; bei unvorſichtiger dagegen erſcheint das Bild kreidig und wirkt auf den Beſchauer im höchſten Grade beleidigend. Später werden Laſuren angebracht und abgewiſcht. Dunkele Stellen halte man nicht zu auffallend. Der Bewurf vieler mittelalterlicher Gebäude, beſonders der Mauern von Thoren, Thürmen, Burgen ꝛc. ꝛc. hat einen ſehr warmen gelbbraunen Ton, welcher ebenfalls vielfach in kälteren und wärmeren Tönen ſpielt. Bauten dieſer Art legt man unter ſteter Berückſichtigung der vielfachen Abweichungen in der Farbe, gleich in möglichſt dem natürlichen ähnlichen Tone, etwa mit Cobalt, Lack und gebrannter Sienna an und empfiehlt es ſich, bei derartigen Bauten die Ränder der ſaftig und unregelmäßig aufzutragenden Töne etwas entſchieden,

nicht in geraden Linien laufend, ſondern mehr zackig und eingeriſſen zu halten, um dabei an allen Kanten und Vorſprüngen Lichter entſtehen zu laſſen, wodurch der Eindruck ſoliden Mauerwerks verſtärkt wird. Iſt der gelbbraune Ton nicht ganz erreicht, ſo helfen Laſuren von gelbem Ocker und Brown Pink. Die Steine an Mauern ꝛc. ſind im Allgemeinen zu individualiſiren. In Fällen jedoch, wo ſehr viele Steine zu markiren wären, iſt dies nicht möglich und würde ſolche Behandlung auch nicht günſtig wirken, weßhalb alsdann nur die in die Augen fallenderen beachtet werden, während die übrigen recht breit behandelt werden.

In vielen Fällen kann man ſich auch mit Erfolg ſtatt des Pinſels des Spachtels bedienen und kommt auch hier das obenerwähnte Verfahren des Zeichnens der Details mit Bleiſtift in die naſſe Farbe und ſpäteren Laſirens und theilweiſen Abwiſchens der Laſuren in Betracht.

Adern und Sprünge im Holzwerk gibt man mit ſpitzem, aufrecht zu haltendem Pinſel in feinen Linien und Curven an. Wo dasſelbe alt und rauh zu geben iſt, ſchleppt man Brown Pink recht dick und leicht darüber hin. Alte grünliche Bretterwände behandelt man nach Fertigſtellung in Grau mit Laſuren von Indiſch Gelb nnd Chromoxyd, oder mit letzterem allein. Nägel im Holzwerk gebe man exact mit dicker Miſchung von Brown Pink, Cobalt und Lack.

Noch ein ſehr wichtiger Punkt bleibt zu berühren. Bei Anlage der Schatten, welche durchſichtig zu halten ſind, iſt nämlich der Winkel derſelben, beziehungsweiſe die Richtung, aus welcher die Sonnenſtrahlen kommen, ſehr genau

zu beachten und dient der erste eingesetzte Schatten als Norm für alle späteren, da bei Bauwerken nicht ganz einfacher Art nicht gleich alle Schatten auf einmal eingesetzt werden können. Dabei halte man die Ränder der Schatten etwas rauh oder zackig und vermeide dieselben als absolut gerade Linien darzustellen, was höchst unerfreulich wirkt.

H Staffage. (Thiere ꝛc.)

1. Colorit.

a. Helle Farbentöne für Kühe, Pferde, Hunde ꝛc. ꝛc.

Gelber Ocker.
Gelber Ocker und gebrannte Sienna.
Gelber Ocker und Hell Englisch Roth.
Gelber Ocker und Zinnober.
Hell Englisch Roth.
Gebrannte Sienna.
Gelber Ocker.
Goldocker.
Goldocker und Van Dyk-Braun.
Rohe Umbra.
} für Schaafe.

b. Rothbraune Töne.

Gebrannte Sienna und brauner Krapp.
Gebrannte Sienna und Crimson Lack.
Gebrannte Sienna.
Hell Englisch Roth und brauner Krapp.
Indisch Gelb und brauner Krapp.

Brauner Krapp.
Brauner Krapp und Asphalt.
Van Dyk-Braun und Purpur Krapp.
Van Dyk-Braun und Crimson Lack.

c. Dunkelbraune Töne.

Gebrannte Sienna und Schwarz.
Gebrannte Sienna, Lack und Indigo.
Van Dyk-Braun.
Van Dyk-Braun und Crimson Lack.

d. Schwarze und sehr dunkle Töne.

Schwarz und Crimson Lack.
Schwarz und Hell Englisch Roth.
Schwarz, Lack und Hell Englisch Roth.
Indigo und Crimson Lack.
Ultramarin, Sepia und Crimson Lack.
Brauner Krapp, Indigo und Crimson Lack.
Cobalt, Crimson Lack und gebrannte Sienna.
Neutral Tinte und Van Dyk-Braun.
Neutral Tinte und brauner Krapp.

Schattenfarben.

Cobalt und Hell Englisch Roth.
Gebrannte Sienna und Neutral Tinte.
Neutral Tinte und Van Dyk-Braun.

Töne für Figuren.

Fleiſchtöne.

Zinnober und Weiß.
Gelber Ocker und Hell Engliſch Roth.
Hell Engliſch Roth und Weiß.

Schatten.

Cobalt, Schwarz und Zinnober.
Cobalt, Schwarz und Hell Engliſch Roth.
Cobalt, Schwarz, gelber Ocker und Hell Engliſch Roth.
Cobalt, Schwarz, gelber Ocker und Hell Engliſch Roth.
Cobalt, Schwarz, Neapelgelb und Hell Engliſch Roth.
Cobalt und Indiſch Roth.
Brauner Krapp.

Haare.

Schwarz und dunkelrother Ocker.
Schwarz, Hell Engliſch Roth und gelber Ocker.
Schwarz, Neapelgelb und Hell Engliſch Roth.

2. Technik.

Kleine Figuren, ganz beſonders aber Vieh, vermögen oft eine an ſich vielleicht wenig anſprechende landſchaftliche Darſtellung ſehr anziehend zu machen, vorausgeſetzt, daß ſie der Stimmung des Bildes angemeſſen ſind und andrerſeits mit Geſchmack angebracht werden. In ſehr romantiſchen Darſtellungen, wie wilden Gebirgslandſchaften und in Stimmungsbildern läßt man übrigens Staffage am beſten ganz weg, außer allenfalls in Form eines zur Darſtellung paſſenden

Vogels oder ſonſtigen Thieres. In Studien nach der Natur ſind Figuren ebenfalls nicht am Platze, da ſie hier die Aufmerkſamkeit des Beſchauers von der Hauptſache ablenken. Unentbehrlich werden lebende Weſen aber in Darſtellungen ländlicher Situationen. Viehgruppen aller Art, heimkehrende Arbeiter, Schäfer mit Hunden, Fuhrwerke ꝛc. ꝛc., ſind alle geeignet, hier treffliche Verwendung zu finden; ſie müſſen ſtets aber ſo angebracht ſein, daß die Darſtellung in der That durch ſie weſentlich gehoben erſcheint. Mit der Staffage lebender Weſen werden übrigens noch andere Zwecke verfolgt, als der, Leben in die Darſtellung zu bringen. Da alle Farben in der Natur mehr oder weniger gebrochene Töne zeigen, ſo iſt das Anbringen von etwas brillanter, abſoluter Farbe in einer Landſchaft nicht ſelten von hohem Werth, da hierdurch große Kraft erreicht wird. Die gewünſchte Farbe läßt ſich dann leicht an der Kleidung eines in die Darſtellung paſſenden menſchlichen Weſens oder auch an einem Thiere anbringen. Daß auch auf dieſe Weiſe ein gewiſſer Ton durch Anbringung einer Kontraſtfarbe ſehr gehoben werden kann, dürfte der Leſer wohl ſchon ſelbſt erkannt haben. Weitere Anwendung finden Figuren ſodann zur Vermittelung des Maaßſtabes, um den Beſchauer in den Stand zu ſetzen, ſich über die wirklichen Größenverhältniſſe, beſonders diejenigen größerer Objecte, ein richtiges Urtheil bilden zu können. Dieſe Art der Verwendung erfordert jedoch, daß man dieſelben ſo anbringt, daß die Abſicht möglichſt verborgen bleibt. Endlich kann man auch Figuren ꝛc. ꝛc. da anbringen, wo es gilt eine weniger ſchöne oder leere Stelle des Bildes zu verdecken,

was sehr zu empfehlen ist. Im Allgemeinen rathe ich aber dem Landschafter, mit Staffage sehr sparsam umzugehen, wenn nicht damit zu geizen, da ich häufig auf Ausstellungen Landschaftsbilder zu sehen Gelegenheit hatte, welche durch Staffage mit Menschenfiguren mehr verloren als gewonnen hatten, was zum großen Theile die an deren Toilette prangenden, schreienden Farben verschuldeten. Wo und wie nun menschliche Figuren vortheilhaft anzubringen sind, muß lediglich der Einsicht und dem Geschmack des Darstellers überlassen bleiben. Diese Einsicht und diesen Geschmack zu bilden gibt es ein sehr gutes Mittel, nämlich das aufmerksame Studium der Werke alter sowohl wie neuerer Künstler. Der Lernende suche sich hierbei darüber Rechenschaft zu geben, warum diese Figuren gerade so und nicht anders gruppirt sind, warum jene Figur an jenem Platze angebracht ist, wie das Bild ohne Figuren wirken würde und dergleichen mehr. Die Figuren müssen aber stets mit kraftvoller Farbe eingesetzt werden, damit sie zur Geltung kommen. Was das Zeichnen betrifft, so hüte man sich vor falschen Verhältnissen, besonders in den Gliedmaßen. Auf Spaziergängen skizzire man gelegentlich die Arbeiter in Wald und Feld in den verschiedensten Stellungen und Beschäftigungen, die Viehheerden, Fuhrwerke ꝛc. ꝛc. Man erhält so manche gut zu verwendende Skizze.

Zum Schlusse noch einige Worte über Vieh, welches so häufig in äußerst gefälliger Weise Verwendung finden kann, und nicht selten dem Bilde vorzugsweise die Wirkung sichert, da Gruppen desselben oft den Hauptreiz ländlicher Darstellungen bilden. Sehr willkommen ist dem Landschafter nament-

lich Rindvieh, sowohl in Bezug auf Form wie auf Farbe, weßhalb es in Gemälden, wo es gut angebracht werden kann, selten vermißt wird. Da es zwischen beiden Enden der Farbenskala alle Uebergänge durch Gelb, Roth und Braun aufweist, bietet es günstige Gelegenheit sowohl zur Anwendung leuchtender Farben, wie auch zur Erreichung von Kontrasten. Auch Pferde leisten gute Dienste und ein Schimmel kann z. B. sehr vortheilhaft als Hauptlicht eines Bildes Verwendung finden. In zweiter Linie komuen dann Schafe und Hunde, welche weniger durch Farbe, als durch Formen zu wirken geeignet sind. Schwarze, beziehungsweise sehr dunkle Farbe hüte man sich zu kalt zu geben.

Die Staffage wird in den früheren Stadien der Arbeit nicht berücksichtigt, sondern erst gegen den Schluß hin eingesetzt. Um eine Staffage nicht falsch anzubringen empfiehlt es sich solche auf Glas zu skizziren und dasselbe probeweise vor die Leinwand zu stellen. Man sieht dann leicht, wo solche am besten wirkt, sofern sie überhaupt nicht besser wegbleibt.

III) Studien nach der Natur.

> La vue de la beauté ne produit jamais des transports pour ceux qui ne la connaissent pas; elle ne parle qu'aux initiés. Couture.

Der Landschafter muß die Natur nachahmen und um dieß thun zu können, muß er solche genau studiren, was am zweckmäßigsten durch fleißiges Malen nach der Natur, be-

ziehungsweise nur auf dieſem Wege zu erreichen iſt. Die Grundlagen dieſes Studiums bilden die Skizzen.

Die Skizze iſt ein flüchtig, ohne beſonderes Eingehen auf das Detail — alſo breit — lediglich mit Rückſicht auf die Geſammtwirkung, ſogar in den Hauptmaſſen zuweilen nur mit Rückſicht auf die Werthe der Helligkeit entworfenes Bild. Beiläufig bemerkt, haben Skizzen von landſchaftlichen oder von architektoniſchen Motiven, als Erinnerungen an Reiſen oder an maleriſchen Orten, in alten Schlöſſern, Wald- und Gebirgsgegenden verlebte frohe Stunden für den urſprünglichen Beſitzer oft ganz beſonderen Werth.

Wer nach Bewältigung der bedeutenderen techniſchen Schwierigkeiten hinaus in's Freie geht, um nach der Natur zu malen, verſäume vor allen Dingen nicht, ſich vorher wenigſtens mit den Grundzügen der Linear-Perſpektive bekannt zu machen. Wenn dieſelbe auch für rein landſchaftliche Vorwürfe kaum in Betracht kommt, da Conſtructionen hier wegfallen, ſo bedarf man derſelben doch zum richtigen Sehen. Es kommen aber doch in maleriſchen, landſchaftlichen Motiven ſehr häufig Architekturſtücke, wie nicht minder Motive, und häufig ſehr reizvolle vor, wo die Architektur Haupt-, die Landſchaft Nebenſache iſt und welche, wenn ohne beſondere Rückſicht auf Perſpektive gezeichnet, den Beſchauer, beſonders aber den Kenner, in nicht geringem Grade beleidigen, und die Arbeit überhaupt werthlos machen würden. Obgleich bei ſehr genauer Beachtung der Winkel und Linien an einfacheren architektoniſchen Motiven die Perſpektive immerhin gewahrt erſcheinen wird, ſo kommen hierbei doch auch andere weſent-

liche Dinge in Betracht, welche der Zeichner kennen muß, und ist somit die Aneignung der leitenden Gesichtspunkte der Perspektive nicht zu umgehen. Für den gewöhnlichen Bedarf genügt schon, wenn der Anfänger das, was er in dem „Illustrirten Zeichenbuch" (Leipzig, Spamer) über diese Wissenschaft findet, beherzigt und sich zu eigen macht, ganz vollständig. Ein neueres sehr zu empfehlendes und umfassenderes Werk ist: Hetsch: Anleitung zum Studium der Perspektive. Wer aber noch weiter in dieses interessante Studium einzudringen für wünschenswerth erachten sollte, der wird in Schreiber: „Lehrbuch der Perspektive", einem der anschaulichst geschriebenen Werke über diesen Gegenstand, alle nur irgend erforderliche Belehrung finden und in Folge der letzteren Vieles anders und richtiger beurtheilen. Indessen verzweifle der Lernende nicht, wenn ihm einmal ein Kenner — es gibt deren, die dies als Specialität treiben — mit hochwichtiger Miene und etwas spitzem Tone eine kleine Versündigung gegen die Perspektive nachweist, umsoweniger als auch in Bildern von Malern von Profession solche kleine Schnitzer hin und wieder vorkommen, und sogar auf den meisten Ausstellungen sich zahlreiche Vergehen gegen die Perspektive auffinden lassen, was aber deßwegen doch nicht als Entschuldigung gelten kann. Er suche daher dergleichen in Zukunft zu vermeiden, was durch Aufmerksamkeit und Studium nicht so schwierig ist.

Man kann übrigens ein sehr guter Zeichner sein, ohne deßhalb alle Feinheiten und Listen der Perspektive von Grund aus zu verstehen, denn der Maler ist kein Geometer und die

malerische Zeichnung ebensowenig eine geometrische. Dessenungeachtet darf hieraus nicht geschlossen werden, daß das Studium der Perspektive unnöthig oder entbehrlich sei.

Die Perspektive lehrt die Dinge so zu zeichnen, wie solche von einem gegebenen Standpunkte aus dem Beschauer erscheinen. Sie bildet gleichsam die Orthographie der Formen, welche insofern häufig geschädigt wird, als unser Auge sich nicht immer in Uebereinstimmung mit unserem Verstande befindet. Ein Fußgänger, d. h. dessen Bild in unserem Auge, wird mit zunehmender Entfernung von uns kleiner, wir *sehen* ihn kleiner, aber für den Verstand verliert er nicht an Größe. Das Bild wird schließlich so klein, daß wir es mit ausgestrecktem Arm mit dem Daumen bedecken können.

In einer geraden Straße scheinen sich die Häuser mit zunehmender Entfernung vom Beschauer einander zu nähern. Sie bilden nach einem Punkte hinstrebende Linien, Umstände, welche von dem der Perspektive Unkundigen leicht übersehen werden. Man bedarf ihrer daher, um Erscheinungen dieser Art richtig zu zeichnen, denn um gut zu zeichnen, muß man vor Allem richtig *sehen* und den Verstand dem Gesicht unterzuordnen verstehen.

Noch ein anderer Punkt ist zu bemerken. Jeder Gegenstand erscheint uns nämlich um so klarer und deutlicher, je näher er sich uns befindet und nimmt bei zunehmender Entfernung von uns an Deutlichkeit entsprechend ab. Nach dem Grade der letzteren beurtheilen wir nun häufig die erstere, weßhalb sich auch der Maler dieser optischen Täuschung bedient und alles Nahe deutlich und alles Ferne, je nach dem

Grade der Entfernung, undeutlicher oder in anderen Tönen darſtellt.

Wir können daher zwei ganz verſchiedene Arten der Perſpektive unterſcheiden, die Linienperſpektive, welche ſich nur mit Linien und Formen beſchäftigt, und die Luftperſpektive. Für das Malen kommt die letztere, für das Zeichnen vorzugsweiſe die erſtere in Betracht, deren Grundzüge ich nachfolgend kurz andeute.

Zunächſt halte der Lernende den Grundſatz feſt, daß das Darzuſtellende nur von einem beſtimmten gegebenen Standpunkte aufzunehmen iſt, daß daher der Augenpunkt nicht verändert werden darf. Letzterer befindet ſich dem Beſchauer gerade gegenüber und iſt daher ganz von der Stellung deſſelben abhängig.

Durch den Augenpunkt denke man ſich eine Horizontallinie gezogen, welche ſich mit dem Auge hebt oder ſenkt. So viel wie möglich empfiehlt es ſich den Augenpunkt zur Mitte des Bildes zu machen, obwohl man ihn auch zuweilen, vielleicht durch Stellung gezwungen, anderswohin verlegen kann. Jedenfalls muß er aber im Bilde und auf der Horizontallinie befindlich ſein.

Beſonders habe der Darſtellende immer im Auge, daß

1) die mit der Bildfläche parallel laufenden Linien auch auf dem Bilde mit der Baſis deſſelben parallel laufen.

2) daß alle vertikal zur Bildfläche ſtehenden Linien ſtets nach dem Augenpunkt laufen, ſo daß die unter der Horizontallinie aufwärts, die über derſelben aber abwärts laufen.

3) daß alle unter ſich, aber nicht mit der Bildfläche

parallel laufenden Horizontallinien nach demſelben, auf der Horizontlinie liegenden Punkte, dem Verſchwindungspunkte laufen, deſſen Lage von der Poſition dieſer Linien abhängig iſt.

4) daß auch alle zur Bildfläche geneigten, unter ſich parallelen Linien ihren gemeinſchaftlichen Verſchwindungspunkt beſitzen, welcher, je nach der Richtung der Linien, über oder unter dem Horizont, ſowie in und außer dem Bilde befindlich ſein kann.

5) daß man über der Horizontlinie befindliche Gegenſtände von der Unterſeite, unter der Horizontlinie befindliche, Gegenſtände aber von der Oberſeite ſieht.

Das eingehendſte Studium der Perſpektive in allen ihren Feinheiten und Spitzfindigkeiten kommt nur bei ideellen Compoſitionen in Betracht und liegt dem Maler eigentlich fern.

Was die ſonſtige Ausrüſtung zum Studienmalen betrifft, ſo bedarf man, außer einem, dieſem Zwecke entſprechenden Farbenkaſten nebſt Zubehör, Skizzenpapier ꝛc., einen Feldſtuhl, deren man jetzt ſehr praktiſche hat, welche zuſammengelegt als Spazierſtock dienen und einen Malſchirm. Für die Skizzen wähle man verſchiedenes Format, weil Skizzen auf einem und demſelben Format in größerer Zahl unſäglich langweilig anmuthen, wie gut ſie auch ſonſt ausgeführt ſein mögen und Abwechſelung im Format auch aus äußeren Gründen vortheilhaft erſcheint. Weſentlich iſt ferner, das Format nicht zu klein zu halten, da eine freie Pinſelführung bei ſehr beengtem Raume abſolut unmöglich iſt.

Zunächſt wird nun der Anfänger nicht ſelten darüber mit ſich uneinig ſein, was er von den ihm an beliebigem

Punkte vielleicht zahlreich zu Gebote ſtehenden Motiven zum Gegenſtand ſeiner Studie wählen ſoll, ſowie auch die weitere Frage ſich aufwerfen wird, wie viel von der gewählten Gegend ꝛc. ꝛc. auf die Leinwand zu bringen iſt. Hier kann ich nur rathen: vorerſt nicht zu viel oder zu vielerlei und nicht allzuviel Farbe, aber nicht zu kleines Format. Wenn dieſer Rath nun auch für den Anfang vollſtändig ausreicht, ſo wird in der Folge doch das Bedürfniß einer etwas beſtimmteren Angabe hinſichtlich der einer Studie zuzumeſſenden Ausdehnung ſich fühlbar machen, obgleich derjenige, welcher Geſchmack beſitzt oder ſchon viele bildliche Darſtellungen mit Verſtändniß betrachtet hat, über das Maaß des Aufzunehmenden kaum in Verlegenheit gerathen möchte. Es exiſtiren hierüber ganz ſpezielle Vorſchriften mit genauer Angabe der Winkel. Es dürfte aber im Allgemeinen feſtzuhalten ſein, immer nur ſo viel von dem Motiv innerhalb des Rahmens des Bildes zu bringen, als man ohne den Kopf drehen zu müſſen, bequem überſehen kann, was als äußerſte Grenze den ſechſten Theil des Kreiſes beträgt. Weiter ausgedehnte Darſtellungen geſtalten ſich zu Panoramen oder auch zu Zerrbildern. Nach Charles Blanc (Grammaire des arts du dessin) lehrt die Erfahrung, daß jeder Gegenſtand nur dann am beſten mit einem Blick überſehen werden kann, wenn der Abſtand des Beſchauers etwa das dreifache Maaß der größten Ausdehnung des betreffenden Objekts beträgt. Angenommen alſo, ein Fenſter ſei einen Meter breit, ſo würde im Zimmer bei drei Meter Abſtand, die Ausſicht aus dieſem Fenſter am beſten mit einem Blick zu überſehen ſein. Der

Maler wird innerhalb dieſes Geſichtskreiſes ein ſeinem Zwecke entſprechendes Rechteck wählen. Während dem Portraitmaler das aufrechtſtehende Format beſſer zuſagt, wird der Landſchafter meiſt das breite Format wählen, ohne erſteres auszuſchließen, was ſogar bei architektoniſchen Motiven häufigere Verwendung findet. Das Format muß überhaupt der Darſtellung angemeſſen ſein und iſt beſonders darauf zu ſehen, daß die Hauptgruppe nicht zu nahe an den Rand trete. Im Allgemeinen iſt aber feſtzuhalten, daß die Längenausdehnung die Breite nicht um das Doppelte überſchreiten darf. Eine andere Vorſchrift über die äußerſte Grenze der Ausdehnung der Zeichnung iſt folgende. Vom Standpunkte aus, von welchem man die Studie aufnehmen will, gehe man nach einem der Mitte des Bildes entſprechenden Punkte, welcher den unteren Rand des Bildes gerade noch berühren ſoll. Angenommen nun, dies ſeien zehn Schritte, ſo geht man dieſem letzteren Punkt fünf Schritte nach rechts, bezeichnet die Stelle, etwa mit einem eingeſteckten Stock ꝛc. ꝛc. und verfährt in derſelben Weiſe nach der linken Seite hin. Begibt man ſich nunmehr auf den gewählten Standpunkt zurück, ſo kann von demſelben aus alles, was von der Gegend zwiſchen die beiden bezeichneten Stellen fällt, gezeichnet werden; in der Regel wird man ſich indeſſen an kleinere Dimenſionen halten. Die Entfernung von dem zu zeichnenden Objekt ſoll immer etwas größer ſein, als die größte Ausdehnung deſſelben. Weit ausladende Dinge, wie Bäume u. dgl. beanſpruchen noch größere Entfernung, um in richtigen Verhältniſſen geſehen zu werden. Zu nahe an das Auge herantretende Dinge wirken unan-

genehm und auf ein fein gebildetes Auge ſogar beleidigend. Zur Beurtheilung deſſen, was im Bilde ſchön iſt, möchte ich dem Lernenden die Anſchaffung eines ſchwarzen Spiegels und zwar eines viereckigen, nicht eines runden, empfehlen. Man bekommt dieſelben in den größeren Städten bei den Optikern, gewöhnlich in Etuis und in Größen, welche ſich ohne Unbequemlichkeit in der Taſche unterbringen laſſen. Dieſe Spiegel verkleinern und kann man jedes beliebige Theil der Gegend darin gleichſam als Miniaturbild im Rahmen betrachten. Derjenige, deſſen Auge im ſofortigen Erkennen der Schönheit landſchaftlicher Motive noch weniger geübt iſt, wird daher durch den ſchwarzen Spiegel gar manches des Malens werth finden, was ſich außerdem ſeiner Beachtung gänzlich entzogen hätte. Als theilweiſer und billiger Erſatz dieſer Spiegel können auch aus Pappendeckel ausgeſchnittene Rähmchen dienen; die ſchwarzen Spiegel haben aber den weiteren, für Anfänger in Betracht kommenden Vortheil, daß ſie das Detail weniger ſcharf hervortreten laſſen, als es ein gutes Auge erblickt und andrerſeits die Farben etwas abtönen. Durch dieſe Verminderung der Helligkeit werden bei nicht zu ſchwacher Beleuchtung zugleich die Contraſtfarben lebhafter ſichtbar und hierdurch ſehr brauchbare Fingerzeige für die anzuwendenden Töne gewonnen. Die Schwarzſpiegel beſitzen indeſſen die unter Umſtänden ſtörende Eigenthümlichkeit, daß ſie bei beſtimmter Stellung das polariſirte Licht nicht reflektiren, wodurch das Bild unwahr wird, und beiſpielsweiſe kann hierdurch bedingt, ein dem Auge duftig erſcheinender Theil der Landſchaft unter gewiſſen Umſtänden ſich weniger

duftig, wenn nicht absolut klar abspiegeln, was bei dem Gebrauche dieser Spiegel zu beobachten ist. Um diese störenden Polarisationserscheinungen auszuschließen, räth W. v. Bezold in seiner Farbenlehre zur Anwendung eines anderen Hilfsmittels. Dies besteht darin, daß man ganz feine kreisrunde Oeffnungen in einem dunklen Schirm dicht vor das Auge hält und so den einfallenden Lichtbüschel verkleinert. Um diese Wirkung beliebig verstärken und abschwächen zu können, bringt man in eine kleine Scheibe eine Anzahl solcher Oeffnungen von verschiedenem Durchmesser an. Diese kleine Scheibe ist vor einer anderen Scheibe in der Weise drehbar, daß bald die eine bald die andere der kleinen Oeffnungen vor das ebenfalls durchbohrte Centrum der letzteren gebracht werden kann. Ein kurzes, innen geschwärztes Rohr dient dazu das seitliche Licht abzuhalten. Betrachtet man mit diesem dem Ocular eines Microscops ähnlichen Instrument eine Landschaft, so kann man durch Drehung der kleinen Scheibe leicht jene Oeffnung ausfindig machen, durch welche die Gegend die günstigste Farbenwirkung zeigt.

Da bei landschaftlichen Darstellungen die Höhe des Horizonts, beziehungsweise der Horizontallinie, von großer Wichtigkeit ist und bestimmten Gesetzen unterliegt, so will ich zur oberflächlichen Orientirung des Anfängers anführen, daß dessen Höhe von der Art des Terrains, wie nicht minder von dem Standpunkte des Zeichners abhängig ist. Ist die Gegend mehr oder weniger eben und nimmt auch der Zeichner einen wesentlich höheren Standpunkt ein, so kann die Linie des Horizonts etwa das untere Fünftel bis zu höchstens einem

Viertel der für das Bild bestimmten Fläche einschließen. Ist das Terrain aber wellenförmig oder zeichnet man von den unteren Fenstern eines Hauses, von einem Wagen oder ähnlichen mäßig erhöhten Punkte aus, so kann der Horizont das untere Drittel einschließen. Ist endlich die Gegend gebirgig und etwa ein See vorhanden, oder ist der Standpunkt ein hoch gelegener, in welchem Falle darauf zu achten ist, daß nicht Theile der Ferne von nahe gelegenen Gegenständen verdeckt werden, so kann die Horizontallinie bis in die Hälfte des Bildes steigen. Es ist alsdann aber wünschenswerth, diese Grenze nicht, oder wenigstens nicht wesentlich zu übersteigen, da in solchem Falle eine Ansicht aus der Vogelperspektive entstehen würde. Hat man die Höhe der Horizontallinie durch eine zarte Linie angedeutet, so beginne man mit dem Zeichnen vom Mittelpunkt am Horizont aus und von da nach links und rechts. Vielleicht erscheint eine noch etwas eingehendere Darstellung wünschenswerth.

Das Studium des Horizonts bietet im Allgemeinen bei anscheinend größter Einfachheit dennoch mancherlei Schwieriges, was durch gewissenhaftes Zeichnen nach der Natur am besten überwunden werden kann. Die Bestimmung des Horizonts auf dem anzufertigenden Bilde ist die erste Aufgabe des Zeichners. Das Hinaufrücken des Horizonts macht das Bild lebendiger und unruhiger, das Senken desselben macht es ruhiger, manchmal aber auch monoton. Der Horizont wird mittelst einer durch die Bildfläche gezogenen, wagerechten Linie bestimmt. In der Landschaft unterliegt seine Anordnung in der Regel keiner besonderen Schwierigkeit. In den meisten Fällen be-

findet er ſich zwiſchen dem erſten und zweiten Viertel der Bildhöhe, doch haben einige bedeutende niederländiſche Landſchafter, bei Seeufern und Waſſerflächen, denſelben auf ein Fünftel der Bildhöhe herabgedrückt. Bei reizloſer Ferne, aber ſchönem Vordergrund iſt dies allerdings ſehr wünſchenswerth, aber eine derartige Auffaſſung erfordert ſorgfältigſtes Detail im Vordergrund und brillante Technik. Das bewegte Meer erfordert etwas höheren Horizont, etwa drei Zehntel der Bildhöhe, auch ein wenig höher. — Von dieſem Punkte aber bis zur Bildhälfte erfordert jede Beſtimmung der Horizont-Linie reifliche Erwägung. Iſt der Horizont von zwei Zehntel mit einer Parterreausſicht zu vergleichen, ſo kann drei Zehntel die Ausſicht aus dem erſten und vier Zehntel die aus dem zweiten Stocke eines Hauſes repräſentiren und kann demgemäß das Bild durch die Wahl je nach Umſtänden ſehr gewinnen oder ſehr verlieren. Die Mehrzahl der Niederländer, ſo Rubens, bewegen ſich übrigens zwiſchen drei und vier Zehntel der Bildhöhe, während Italiener und Franzoſen, ſo Carracci, Pouſſin, Claude Lorrain, G. Dughet und andere durchſchnittlich ſich ein wenig höher hielten, bis etwa gut vier Zehntel. Ein das Bild halbirender Horizont würde in der Ebene oder für das Seeufer höchſt ungünſtig wirken, geſtattet aber Anwendung im Hochgebirge, überhaupt da, wo die Gegenſtände über das beſchauende Auge hinaufreichen.

Nur wenige Maler ſind über dieſe Linie hinausgegangen und zwar Saftleven, welcher in ſeinen aus bedeutenden Höhen aufgenommenen Rheingegenden den Horizont bis in das ſechſte Zehntel der Bildhöhe hinaufgerückt hat, und Salvator Roſa,

welcher in seinen wild grotesken Landschaften sogar das siebente Zehntel erreicht hat. Ueber diesen Punkt scheint bis jetzt kein Meister der Landschaft gelangt zu sein, doch ist derselbe in neuerer Zeit für Schluchten, Wasserfälle und etwas abenteuerliche Formen hier und da wieder aufgenommen worden, während jedoch im Allgemeinen die Landschafter der Jetztzeit ziemlich übereinstimmend den Horizont nach der Weise der Niederländer legen.

Ganz anders verhält es sich im Stillleben. Hier kommt es darauf an, die dargestellten Gegenstände mehr unter die Augen zu bringen und wird deßhalb der Horizont bei derartigen Darstellungen seit Rubens in das obere Viertel der Bildhöhe gelegt.

Im Portrait, Genre und Historienbild gestaltet sich die Bestimmung des Horizonts schwieriger, weßhalb auch die Auffassung hier selbst unter bedeutenden Künstlern eine mehr oder weniger verschiedene ist. Was das Portrait, und speziell das Brustbild betrifft, so haben Rafael und nach ihm Holbein, Van Dyck und andere deutsche Maler den Horizont in die Schulterhöhe gelegt, während die Venetianer durchweg den Augenpunkt tiefer, nämlich etwas unter die Brusthöhe gelegt haben, was ihren Portraits eine sehr energische Wirkung verleiht. Im Kniestück dagegen wird von den Heroen der Malerei, den Venetianern, welche diese Form hauptsächlich pflegten, wie auch von Rubens, Rembrandt und Velasquez ziemlich übereinstimmend der Horizont in die Höhe des Ellenbogens gelegt.

Die Behandlung des Portrait in ganzer Figur ist insoferne mißlich, als aus perspektivischen Rücksichten die genaue

Höhe der Figur nicht gegeben werden kann, indem bei geometriſch richtigem Auftrag ſich die Vorſprünge der Füße und des Kinnes perſpektiviſch der Geſammtlänge zulegen, und ein etwas fremdartiges, an's Koloſſale ſtreifendes, wenn auch großartiges Anſehen verleihen, was die betreffenden Darſtellungen der Venetianer beſtätigen. Van Dyck umging dieſe Unannehmlichkeit, indem er die Figuren etwas verkleinerte, den Horizont etwas unter die Mitte des Körpers legte, und die Geſtalten ſo darſtellte, als ſtünden ſolche auf einem Podium, eine Auffaſſung, welche mehr Anhänger gefunden hat, als die Darſtellungen der Italiener. In den ſtatuariſchen Geſtalten Michel Angelo's in der Sixtina hat derſelbe, wie auch in den übrigen Deckengemälden, einen ſehr tiefen, manchmal bis an die Grundlinie herabgerückten Horizont gewählt. Was das Hiſtorienbild anlangt, ſo hat Rafael in ſeinen Fresken im Vatikan durchſchnittlich den Horizont in vier Zehntel Höhe gelegt, was im Allgemeinen als maßgebend gelten kann. Paul Veroneſe nahm auf ſeinen Prunkbildern zwei Horizonte an, einen für die Decke und einen für den Fußboden, welche er um ein Drittel einer Figuren-Länge auseinanderhielt, aber ſo, daß die Augenpunkte beider in einer Vertikalen lagen. Durch vollſtändige Ausfüllung des Mittelgrundes mit Figuren iſt dieſer Betrug ſehr ſchwer zu ſehen und kann erſt durch Anlage von Linealen konſtatirt werden. Rubens wechſelt bezüglich der Lage des Horizonts und hat ſich zwiſchen dem tiefſten Horizont bis zu ſeinem höchſten, welcher etwa ſechs Zehntel der Bildhöhe beträgt, abwechſelnd bewegt. Letzteren wählte er häufig bei ſehr lebendigen Darſtellungen.

Rembrandt hat ſich in dieſer Beziehung ebenfalls an keine Regel gehalten und alle Lagen des Horizonts durch angewendet, während Rubens Nachfolger, Teniers, Oſtade, Terburg, Mieris und andere mehr den hohen Horizont kultivirten, und denſelben häufig etwas über die Mittellinie hinaufrückten. Correggio endlich legte in ſeinen Kuppelbildern ſowohl Horizont, wie Augenpunkt in den Scheitelpunkt des Gewölbes, was man Froſchperſpektive nennt, bei welcher die Anſicht ſo erſcheint, wie ſie ſich dem auf dem Rücken liegenden und in den geöffneten Himmel blickenden Beſchauer darſtellen würde. Dieſe Auffaſſungsweiſe, fand zwar ungeheuren Beifall, iſt aber trotz ihrer wiſſenſchaftlichen Begründung dennoch von vielen Seiten ſehr abfällig beurtheilt worden.

Was man überhaupt zur Studie wählt, zeichne man ſtets von der charakteriſtiſchſten Seite, d. h. von einem Punkte aus, welcher die weſentlichſten oder maleriſchſten Seiten des Motivs und die harmoniſchſten Linien bietet. Der Anfänger iſt ſodann, beſonders bei ſcharfem Auge, darauf aufmerkſam zu machen, nicht zu ſehr in das Detail einzugehen. Bei ſchwächerem Geſicht kommt dies weniger in Betracht. Wer aber ſehr ſcharf ſieht, der gewöhne ſich nur ſoviel zu geben, als er ohne Anſtrengung mit leichtem Blinzeln ſehen kann, was nicht allein für die Zeichnung, ſondern auch, ganz beſonders in den ſpäteren Stadien, für die Farbe gilt.

Was die Zeichnung betrifft, ſo halte man ſtets entweder an einer wirklichen oder auch nur gedachten Horizontal- und einer Vertikallinie feſt. Hat man die Hauptumriſſe feſtgeſtellt, ſo ſchließe man die Augen bis auf ein leichtes Blinzeln.

Hierbei verschwindet das Detail und man sieht nur die großen Licht- und Schattenmassen. Sind diese angegeben, so zeichnet man in maßvoller Weise das Detail. Je weniger, desto charaktervoller gestaltet sich das Bild. Vor allem beachte man das Hauptlicht und den tiefsten Schatten. Was die Umrisse betrifft, so hüte man sich schwache Linien stark und starke Linien schwach, unterbrochene Linien fortlaufend und fortlaufende unterbrochen darzustellen, wie überhaupt die Zeichnung dem Charakter des darzustellenden Gegenstandes angemessen sein muß.

In vielen Fällen wird der Anfänger bei seinen ersten Studien nach der Natur sich in Betreff seiner Leistungen recht wenig befriedigt fühlen, selbst wenn er schon recht lobenswerthe Copien nach Gemälden zu Stande gebracht und sich auch jetzt große Mühe gegeben hat. Diese Studien werden in der Regel eigenthümlich zahm und flau ausfallen. Es rührt die unerfreuliche Wirkung theilweise daher, daß der Lernende noch wenig an das richtige Sehen gewohnt ist, und sich vielfach von seiner persönlichen Kenntniß mancher Localfarben hat leiten lassen, theilweise aber auch daher, daß er viele Farbentöne geringerer Dimensionen, sogar vielleicht zahlreiche Contraste in Licht und Schatten ganz übersehen, oder mindestens unbeachtet gelassen hat, theilweise endlich auf der Unkenntniß verschiedener bei der Composition in Betracht kommender Dinge. Die Bilder, welche er seither kopirte, hätten diese Mängel, besonders die zuletzt angezogenen nicht, weil die Maler der Originale recht gut wußten, warum sie diese oder jene Farbe angebracht hatten, oder warum sie hier

dunkle Massen und dort helle Lichter scheinbar absichtslos eingesetzt hatten.

Da das Sehen theils auf sinnlichen, theils auf geistigen Thätigkeiten beruht, so bedarf es nicht unbedeutender Aufmerksamkeit, um diese verschiedenen Eindrücke zu trennen, weßhalb sich alle Anfänger in ihren Erstlingsstudien durch Nichtbeachtung dieser Verhältnisse kenntlich machen. Ganz derselben Erscheinung begegnen wir in den Darstellungen des Mittelalters, auf dessen Landschaften zahlreiche Dinge verzeichnet sind, welche von dem Standpunkt des Künstlers gar nicht gesehen werden konnten, von deren Dasein aber derselbe Kenntniß hatte. Aus der Liebhaberei solche Dinge darzustellen, entstand die in den Bildern jener Zeiten so häufige Vogelperspektive, sowie die überhöhten Berge, Burgen und Thürme ꝛc. ꝛc. Abgesehen von diesem Punkte täuscht sich der Anfänger aber auch in sehr bedenklicher Weise in Bezug auf den Sättigungsgrad der Farbe, weßhalb er geneigt ist, alle Dinge, deren Farben er kennt, ohne Rücksicht auf die Entfernung in deren Lokalfarbe wiederzugeben, oder in anderen Worten, ohne Rücksicht auf die Luftperspektive, nur mit Hilfe des Gedächtnisses zu malen. Der Anfänger muß daher alle Erinnerungen an Lokalfarben zu vergessen suchen und vielmehr seine Bestrebungen darauf richten, den verlangten Ton gleich zu sehen. Aber auch für die nächste Nähe gilt es richtig sehen zu lernen und nicht die Veränderungen zu ignoriren, welche die Lokalfarben durch Schatten, eigenthümliche Beleuchtung, Reflexlichter ꝛc. ꝛc. erlitten haben. Wie früher erwähnt, bewahrt der schwarze Spiegel vor

Täuſchungen dieſer Art, allein es kommt nun noch eine Reihe anderer Täuſchungen in Betracht, welche aus der Contraſtwirkung reſultiren. Der Maler muß ſich daher mit dieſen letzteren ſo vertraut machen, daß er ſowohl die Einflüſſe derſelben in der Landſchaft ꝛc. ſofort zu erkennen vermag, ſowie daß er andererſeits ſich derſelben behufs Erzeugung gewiſſer Effekte zu bedienen im Stande iſt. Ein heller von der untergehenden Sonne beſchienener Felſen wird ſich dem Beſchauer als orangefarbig mit tiefen blauen Schatten bemerkbar machen, und ohne Berückſichtigung der Contraſtwirkung wird der Skizzirende jedenfalls die beleuchteten Theile zu gelb und die im Schatten liegenden zu blau halten, was hart und unwahr wirkt. Dies rührt daher, daß der Unterſchied der beiden Farben durch Contraſtwirkung ohnehin ſchon vergrößert iſt, und werden die Farben nunmehr unter dieſem Einfluſſe zu Papier gebracht, ſo wird der Contraſt durch die bereits verſtärkte Farbengebung abermals bedeutend vergrößert.

In erſten Studien iſt häufig die Ferne zu grün, zu braun oder zu detaillirt, während Mittel- und Vordergrund ſehr ſchwach und matt in Farbe ſind. Nehmen wir an, die Studie repräſentire eine graue Felſenpartie. Die Felſen ſind allerdings grau, aber bei aufmerkſamer Betrachtung zeigt die Natur nicht ein eintöniges Grau, ſondern noch viele andere, mitunter recht warme Farbentöne, welche ganz überſehen worden ſind. Die umgebende Vegetation iſt zwar grün, aber von weit größerer Verſchiedenheit im Ton, und auf einem Baumſtamme ſind die verſchiedenſten Farbentöne, ſo-

wie vielleicht die hellen Lichter ebenfalls überſehen. Daſſelbe gilt wahrſcheinlich vom Wege. Die Ferne iſt deßhalb zu grün gerathen, weil der Anfänger mehr ſeiner Kenntniß der Farbe des Laubes als ſeinem Auge gefolgt ſein wird ꝛc. ꝛc. Vor allen Dingen muß der Lernende ſich daher daran gewöhnen, richtig zu ſehen und andrerſeits lernen, etwas mehr die Kunſt zu Hilfe zu nehmen. Der Glanz des Lichts iſt mit den uns zu Gebot ſtehenden Farben nicht zu erreichen, weßhalb wir das, was uns in dieſer Richtung abgeht, durch künſtliche Mittel und Effekte, namentlich durch kräftige Farbenwirkung auszugleichen ſuchen müſſen. Wer mit dieſen Mitteln vertraut iſt, vermag dann, durch Einſetzen einiger Effekte, aus einer vielleicht recht faden Skizze ein des Anſehens werthes Bild zu ſchaffen. Theaterdekorationen beruhen lediglich auf derartigen Effekten und aufmerkſame Betrachtung derſelben kann dem Beſchauer manchen Wink für ſeine Studien geben, da ſie breit, ſehr breit behandelt ſind, Vollendung, welche hier ganz überflüſſig wäre, nicht anſtreben und bei dem großen Maßſtabe den Effekt gleichſam zergliedert vorführen. Ein aufmerkſamer Beſchauer wird bald die Bedeutung der einzelnen Pinſelſtriche zu würdigen wiſſen und ſich hierdurch vielleicht zu künftiger entſchiedener Pinſelführung veranlaßt fühlen. Außerdem kommt hierbei noch die Fernwirkung in Betracht, da die fehlenden Uebergänge, ganz ähnlich wie bei den Tapeten, durch das Auge des Beſchauers erſetzt werden, und was in nächſter Nähe vielleicht als unverſtändliche Combination von Farbenklexen erſcheint, geſtaltet ſich beim Zurücktreten nicht ſelten zu geſchmackvoller Modellirung.

Ich mache bei dieser Gelegenheit auch ausdrücklich darauf aufmerksam, daß äußere Glätte und Vollendung ganz verschiedene Dinge sind, was nicht selten von Anfängern ganz anders aufgefaßt wird. Betrachten wir ein Gemälde von höchster Vollendung — letzteres Wort im Sinne des gewöhnlichen Sprachgebrauches genommen — durch ein Vergrößerungsglas, so haben wir ebenfalls nur Klexe vor Augen. Die wahre Vollendung beruht daher nicht auf der äußerlichen Glätte, sondern vielmehr auf gleichförmiger wirkungsvoller Behandlung des Ganzen. Ist diese erreicht, so kann ein Bild durch weiteres Künsteln und Glätten nur verlieren, eben so wie eine Dekoration verlieren würde, wenn man, statt die einzelnen Töne bestimmt und kühn zu geben, solche weicher halten wollte, was an ängstlich gemalten Scenerien dieser Art leicht zu sehen ist.

Die große Glätte, wie wir sie z. B. bei Van der Werff sehen, dessen zahlreiche, in der alten Pinakothek in München befindliche Gemälde auf den Beschauer den Eindruck von polirtem Marmor machen, muß sogar als eine Ausschreitung der Technik aufgefaßt werden. Um ein Gemälde der Wahrheit so nahe als möglich zu bringen, genügen Zeichnung und Farbe allein nicht, sondern die Pinselführung muß auch dem Charakter des dargestellten Gegenstandes entsprechen und von Natur rauhe oder knorrige Gegenstände wie Stämme und Felsen ꝛc. werden nie durch geleckte Darstellung zu charakterisiren sein. Im Gegentheile kann man sogar glatte Dinge weit eher durch stark aufgetragene Farbe charakterisiren, wie man an zahlreichen Beispielen bei Rubens, Rembrandt,

Veroneſe, Makart und anderen zu ſehen Gelegenheit hat, wenn man ſich in die richtige, für die Betrachtung keck gemalter Bilder ſelbſtverſtändlich nothwendige Entfernung ſtellt. Der feine Pinſel bedingt daher die Vollendung nicht.

Bei dem Malen nach der Natur verhält es ſich ganz ähnlich. Eine kühne Hand gibt ſofort die Hauptſachen, da man im Freien zu einer ſanften Verſchmelzung der Töne keine Zeit hat. Wenn aber auch ſelbſt genügende Zeit zur Verfügung ſtünde, ſo würde eine feinere Ausarbeitung der Skizze dennoch nicht ſo wirkungsvoll ausfallen, als die etwas rohere, kühnere Behandlung. Ueberhaupt ſieht man bei der Skizze von jener ſorgfältigeren Ausführung um ſo mehr gänzlich ab, als der Zweck der Skizze lediglich der iſt, für künftige Arbeiten zu Hauſe eine zuverläſſige Grundlage zu beſitzen. Sie verlangt daher nur die friſche, kraftvolle Wiedergabe der Natur.

Die Farbe einer landſchaftlichen Studie iſt in hohem Grade, beſonders aber in Rückſicht auf die Ferne, von dem Zuſtand der Atmoſphäre abhängig. Im mittleren und nördlichen Europa iſt die Luft ſtets mehr oder weniger mit Waſſerdämpfen (Duft, Nebel, Wolken) geſchwängert, welche die Ferne als mehr oder weniger dichter Schleier verhüllen, und den durch ſie geſehenen Gegenſtänden ihre Farbe mittheilen. In Südeuropa und ſüdlicheren Gegenden überhaupt, wo dies in weit geringerem Grade der Fall iſt, erſcheinen daher ferne Gegenſtände faſt ebenſo deutlich wie ganz nahe, und der Hauptunterſchied liegt nur in der geringeren Größe der erſteren. Die Wirkung der Luft im Allgemeinen läßt ſich

ſchon ſehr deutlich an einem größeren Wieſengrunde beobachten, deſſen Grün mit zunehmender Entfernung immer blauer im Ton wird; ebenſo im Vergleich naher Bäume derſelben Art mit ferneren, indem das Grün der letzteren ſtets um mehrere Grade blauer ſein wird. Dieſe Wirkung der Luft hat der Anfänger ganz vorzugsweiſe zu beachten und bei Betrachtung fernerer Gegenſtände rathe ich die Lokalfarbe derſelben ganz zu vergeſſen, da überdies auch die verſchiedene Beleuchtuug durch die Sonne weitere Farbenunterſchiede bedingt, welche von den Lokalfarben mehr oder minder abweichen. Die beſtändige Aufmerkſamkeit auf dieſen ewigen Wechſel in Sichtbarkeit und Farbe der Gegenſtände, je nach Stand der Sonne und Dichtigkeit der Atmoſphäre, wird dem Lernenden ſehr bald ein richtiges Gefühl für Farbe vermitteln und ihn in den Stand ſetzen, ſich vollkommen auf ſein Auge verlaſſen zu können. Vorzugsweiſe empfehlenswerth für das Studium ſind Stimmungen *großer Harmonie* in Farben und Luft und ſolche, wo breite Maſſen kalter und warmer Töne, alſo *kräftige Contraſte*, der Gegend größeres Intereſſe verleihen. Eine ſonſt vielleicht ſehr wenig anſprechende landſchaftliche Darſtellung kann in letzterem Falle zu einer ungemein wirkungsvollen werden.

Ich will dabei noch bemerken, daß durch *Gegenſätze* der Farbe häufig ebenſo kräftige Effekte erzielt werden, wie mit ſehr brillanten Farben, was der Harmonie des Bildes ſehr zu Statten kommt, da ſolche bei der Anwendung brillanter Farben ziemlich ſchwer herzuſtellen iſt.

Da es uns, wie bereits erwähnt, verſagt iſt, den Glanz

des Lichts erreichen zu können, so müssen wir, um einer annähernden Darstellung desselben zu Hilfe zu kommen, uns künstlicher Mittel bedienen. Welcher Art diese Mittel sind, wird im weiteren Verlaufe dieser Darstellung deutlicher werden.

Ist die Skizze gezeichnet, so ist über Luft sowohl als alles Andere ein entsprechender Ton zu legen, damit die weiße Leinwand, mit Ausnahme der hellsten Lichter in Luft und Vordergrund, möglichst rasch beseitigt wird. Ist dies geschehen, so beendet man die Luft und stellt dann die verschiedenen Grade der Ferne fest, worauf man nach und nach in die positivere Farbe des Mittel- und Vordergrundes übergeht. Zunächst sind dann Halbschatten und Schatten einzusetzen, sowie das Detail zu markiren. Die Farbe setzt man kühn, nicht scheu mit dem Pinsel hin und her fahrend, und gleich möglichst im richtigen Ton ein, damit man nachträglich nicht zu viel zu verbessern braucht und halte außerdem den Pinsel stets gefüllt, damit die Töne klar bleiben. Ist ein Auftrag etwas zu kräftig oder zu dunkel ausgefallen, so lasse man sich nicht verleiten, viel daran herum zu bessern, da dies in der Regel weit mehr schadet als nützt, abgesehen davon, daß in vielen Fällen beim Fortschreiten der Arbeit die scheinbare Tiefe durch die weiteren Töne der Umgebung, welche noch fehlen, sehr gemildert wird. Furchtsames Zögern in der Farbengebung ist den Skizzen überhaupt weit verderblicher als etwas zu kräftiges Colorit, weßhalb man sich vor dem Auftrag kräftiger Farbentöne nicht zu sehr scheue. Wirkt dennoch ein Ton zu stark, so suche man künftig allzugroße Kraft zu vermeiden, stehe aber von energischen Versuchen auf

Verbeſſerung ab, da hierbei leicht gequälte Farben entſtehen, welche trüb und unanſehnlich wirken und beherzige nochmals, daß ein etwas zu roher Effekt weniger verderblich auf die Skizze wirkt, als flaue Färbung, und daß ſcheues Zögern niemals kühne Behandlung und entſchiedene Pinſelführung aufkommen läßt. Beſonders achte man auch darauf, die Ränder der Töne nicht mehr zu übergehen, da ſonſt das Luftige Schaden nimmt. Ueberhaupt halte man alle Lichttöne ſtets ſehr rein und hell. Reinheit iſt ſpäter nicht leicht mehr herzuſtellen, dagegen läßt ſich ein zu heller Ton dunkler ſtimmen, nicht aber ein zu dunkler heller. Dicke Farbe wende man erſt bei Beendigung und nach Herſtellung der allgemeinen Effekte an. Im Allgemeinen übereile man ſich nicht zu ſehr, ſondern nehme ſich Zeit. Unter zwei Stunden läßt ſich überhaupt nichts des Anſehens werthes zu Stande bringen und hat man nicht ſo viel Zeit, ſo begnüge man ſich mit einer Bleiſtiftſkizze, ſuche auch auf gelegentlichen Spaziergängen packende Effekte und ſchöne Linien immer zu ſkizziren. Schnell vorübereilende Effekte, beſonders in der Beleuchtung, iſt man gezwungen aus dem Gedächtniſſe zu malen, weßhalb ſolche ſehr genau zu beobachten ſind.

Um derartige mitunter ſehr packende Farben- und Licht-Effekte praktiſch verwerthen zu können, empfiehlt es ſich ſehr, eine ganz flüchtige Dispoſition der Gegend nach den Hauptmaſſen zu ſkizziren und die Haupttöne in Luft, Ferne, Waſſer ꝛc. ꝛc. mit Bleiſtift hinzuſchreiben, z. B. Luft: Schwarz und Hell Engliſch Roth — Indigo und Indiſch Roth — Wald des Mittelgrundes: Indiſch Gelb und Purpur Krapp — Ultra-

marin, Chromoxyd und Blauſchwarz — Waſſer: Ultramarin und Cadmium ꝛc. ꝛc. Die Notizen können dazu dienen, ſolche Effekte zu Hauſe auszuarbeiten, ſie erfordern aber Kenntniß der Miſchungen und zwar ſehr genaue und empfiehlt ſich, auf Spaziergängen die Töne der Landſchaft öfter mit den obenerwähnten Farbentabellen zu vergleichen, wodurch man bald in den Stand geſetzt wird, ſelbſt feine Nüancen in den verſchiedenſten Tönen ſofort beurtheilen zu lernen. Hat man dieſe Fähigkeit, die Töne gleichſam geläufig zu leſen, erworben, ſo iſt dies vielfach da von Vortheil, wo man keine Zeit hatte oder ſonſt gehindert war, eine nette Farbenſtudie auszuführen oder zu beenden.

Was den Geſammtton der Studie betrifft, ſo iſt in der Regel der Vordergrund blaſſer zu halten, als die übrigen Theile des Bildes und muß derſelbe mehr abſolute Lichter zeigen, obgleich die Schatten tief und ſcharf ſein können, wodurch dann das blaſſe Licht noch mehr gehoben und dem Bilde eine bedeutende Friſche geſichert wird. Die poſitiven Lichter des Vordergrundes halte man recht glanzvoll und ſetze ſie keck mit ſaftiger Farbe ein.

Jedes Bild, welches glanzvoll wirken ſoll, muß überhaupt beide Endpunkte der Farbenſkala, tiefſten Schatten wie höchſtes Licht umfaſſen, zwiſchen welchen Gegenſätzen größere oder geringere Abſtände herrſchen können.

An dieſer Stelle will ich noch eine Bemerkung über die Darſtellung ſehr grell von der Sonne beleuchteter ſehr heller Gegenſtände einſchalten. Soweit die Farbe hier in Betracht kommt, erſcheinen die Gegenſtände weiß, allein dieſe Farbe

iſt, wie die kalte, rohe Wirkung auf dieſe Weiſe dargeſtellter Gegenſtände zeigt, zur Darſtellung des Sonnenlichts durchaus ungeeignet.

Weit beſſer eignen ſich Töne, in welchen die drei prismatiſchen Farben vertreten ſind, wodurch Kälte vermieden und harmoniſcher Anſchluß an die übrigen Theile des Bildes vermittelt wird, welcher Art die ſo behandelten Gegenſtände auch ſein mögen. Nachfolgende Miſchungen können zur Darſtellung des hellſten Sonnenſcheins mit allen Uebergängen bis in den tiefſten Schatten und in den verſchiedenſten Tönen dienen:

1. Neapelgelb (oder Cadmium), Zinnober und Cobalt für die hellſten Lichter.
2. Rohe Sienna (oder brauner Ocker), Zinnober, (Krapplack) und Ultramarin.
3. Hell Engliſch Roth (Indiſch Roth), brauner Ocker und Indigo mit Ultramarin.
4. Rohe Umbra, brauner Krapp und Indigo mit wenig gebrannter Sienna.
5. Gebrannte Sienna, brauner Krapp und Schwarz.
6. Gebrannte Umbra, Purpur Krapp und Schwarz.

Dieſe Angaben machen keinen Anſpruch auf eine Normalſkala, ſondern eine größere Anzahl anderer Farben können denſelben Zwecken dienen.

Den Mittelgrund halte man möglichſt tief im Ton, da er den Hauptſchatten repräſentirt, wie der Himmel das Hauptlicht. Die im Mittelgrunde vorkommenden Linien ſeien auch möglichſt horizontal, um das Zurücktreten zu begünſtigen. Da aber umfangreiche Schattenmaſſen Schwere verurſachen,

ſo iſt es nothwendig, einige Gegenſtände anzubringen, welche den allgemeinen Schattenton des Mittelgrundes an Tiefe überbieten. In dem geſchickten Anbringen ſolcher Gegenſtände dokumentirt ſich nun der Grad der Geſchicklichkeit des Darſtellenden, und ein wenig Erfahrung wird den Anfänger bald in den Stand ſetzen, zu beurtheilen, wo ſich dieſe dunkeln Stellen befinden müſſen. Um demſelben einen wichtigen Anhaltspunkt zu geben, will ich übrigens hier bemerken, wo dieſe dunkeln Punkte vorzugsweiſe nicht angebracht werden dürfen, nämlich nicht im Mittelpunkt des Bildes und nicht gleichweit von zwei ſonſt hervorragenden Abtheilungen deſſelben entfernt. Die Wahl der Gegenſtände, Felſen, Figuren ꝛc. ꝛc., in deren Formen man ſolche dunkle Punkte anbringt, muß natürlich dem Geſchmacke des Darſtellers überlaſſen bleiben. Hier und da kann man ſich auch damit helfen, daß man dem Innern eines Schattens eine bedeutende Tiefe ertheilt, aber die dunkle Stelle muß unter allen Umſtänden da ſein und kann nicht leicht entbehrt werden.

Verſchiedene Lichteffekte ſind häufig ganz zufällige und unbeabſichtigte Reſultate der bei der erſten Anlage in verſchiedener Weiſe in einander gemalten Töne, und je nach Form ꝛc. ſolcher Lichter, kann man ſich derſelben nicht ſelten, beſonders in der Ferne, in ſehr günſtiger Weiſe zur Modellirung des Terrains, Darſtellung von Feldern ꝛc. bedienen.

Der Landſchafter genießt in Bezug auf geſchmackvolle Verwendung von Zufälligkeiten einer großen Freiheit, ein bei entſprechender Geſchicklichkeit ſchwer in die Wagſchale fallender Umſtand. Dieſe Freiheit, welche erlaubt mit allen Mitteln

auf die maleriſche Geſammtwirkung hinzuarbeiten, iſt namentlich auch darin begründet, daß es nicht darauf ankommt, ob irgend ein beliebiger Gegenſtand, Baum, Fels ꝛc. ꝛc. gerade an der beſtimmten Stelle oder etwas weiter rechts ſitzt, was namentlich von der Behandlung des Vordergrundes gilt. Im Mittelgrunde und bei Bäumen ſind zu freie Aenderungen ſchon weniger am Platze.

Ein anderer ſehr wichtiger Punkt iſt das Anbringen von Contraſten in der Farbe. Kraft der Darſtellung beruht nämlich nicht ausſchließlich auf der Anwendung ſtarker oder lebhafter Farbentöne, ſondern häufig nur auf geeigneten Farbencombinationen und Contraſten, wobei bemerkt werden möge, daß Kraft im Vordergrunde die Ferne luftiger macht. Sind z. B. die Lichttöne der Ferne gelb und warm, ſo müſſen im Vordergrunde blaue Töne angebracht werden; ſind aber die Lichter kalt, ſo machen rothe und gelbe Töne im Vordergrunde die Ferne luftig. Derartige Contraſte ſind jedoch nicht überall anzubringen, ſo z. B. nicht bei früher Morgenbeleuchtung oder nach Sonnenuntergang, da hier die Kraft mehr von Licht und Schatten als von der Farbe abhängig iſt.

Vergegenwärtigen wir uns einige Contraſt-Wirkungen. Bringt man eine Farbe neben eine andere, ſo wird erſtere ſcheinbar ſo verändert, als ob ihr etwas von der Complementärfarbe der zweiten beigemiſcht wäre. Näher ſtehende Töne bringen jedoch größere Aenderungen hervor als ferner ſtehende, und die räumlich ſchwächer vertretene Farbe wird vorzugsweiſe oder ausſchließlich verändert. Kältere Farben machen eine neben ihnen ſtehende Farbe wärmer, wärmere machen eine ſolche kälter.

Wenig gesättigte, d. h. blasse, gebrochene und dunklere Farben, zeigen lebhaftere Contrasterscheinungen als satte Farben. Auch kleine Unterschiede in dem Grade der Helligkeit bringen sehr erfolgreiche Contrastwirkungen hervor.

Die vortheilhafte Verwerthung der Contraste kommt in ganz besonderer Weise dem componirenden Maler zu Statten. Hier muß die ganze Composition in coloristischer Hinsicht mit Rücksicht auf den Contrast aufgebaut sein und die Farben wie auch theilweise die Formen müssen so gewählt werden, daß sie sich zur Erreichung der beabsichtigten Wirkung gegenseitig unterstützen. Gemälde in gutem Colorit beruhen denn auch hauptsächlich auf einer durchdachten, mit der ganzen Composition eng verbundenen Zusammenstellung der Farben. Mit den einfachsten grauen oder bräunlichen Tönen lassen sich in solchen Zusammenstellungen nicht selten äußerst glänzende Wirkungen erreichen, da diese Töne gerade zu den auffallendsten Contrasterscheinungen Anlaß geben.

Zur vortheilhaften Verwerthung der Contrastwirkungen ist es in erster Linie zu empfehlen, die Gegensätze von Hell und Dunkel in das richtige Verhältniß zu bringen, d. h. das kräftigere Licht auf kleinere Räume zu concentriren und dafür die Schatten über um so größere Flächen zu legen. Vorherrschendes Licht und sehr wenig Schatten wirkt selten günstig, weßwegen der Maler für seine Skizzen die Mittagsstunde meidet.

Die sich beständig ändernde Beleuchtung wird dem Anfänger bei Studien nach der Natur anfänglich als höchst störend erscheinen. Um diesen Uebelstand möglichst zu beseitigen, empfiehlt es sich, zu Anfang sämmtliche Schatten-

maſſen, wie ſolche im Augenblicke thatſächlich ſich darſtellen, leicht anzugeben und arbeitet man demgemäß weiter, ohne ſich um den weiteren Wechſel der Beleuchtung zu kümmern. Bei fortſchreitender Uebung prägt ſich indeſſen vieles dem Gedächtniſſe ein. Hat man länger als zwei bis drei Stunden an einer Studie zu thun, ſo legt man dieſelbe nach dieſer Zeit weg und fährt am nächſten Tag mit ähnlicher Beleuchtung zu denſelben Stunden fort. Eventuell kann man auch bei Abbruch der erſten eine zweite Studie beginnen und ſo die Zeit möglichſt ausnützen.

Durch zu große ununterbrochene Lichtmaſſen geht alle *Haltung* in der Landſchaft, d. h. die angemeſſene Vertheilung von Licht und Schatten verloren. Das Licht hebt nur dann einen Gegenſtand hervor, wenn es neben dem *Schatten* ſteht, während bei breiten Lichtmaſſen ohne Schatten die Gegenſtände bei größter Deutlichkeit dennoch zuſammenfließen. Es iſt daher vielfach vortheilhaft, den Vordergrund der Landſchaft etwas *dunkel* zu halten und erſt gegen den Mittelgrund hin das Licht eintreten zu laſſen, welches in der Ferne wieder durch Schatten beſchränkt iſt, wodurch eine ſehr ruhige Wirkung erzielt wird. Im nahen Vordergrund ſind die Gegenſtände auch im Schatten deutlich ſichtbar, im Mittelgrund müſſen ſie ſchon weit mehr durch Licht und Schatten hervorgehoben werden und im Hintergrund, welcher ſowohl in Licht wie Schatten ſchwach iſt und keine ſcharfe Beleuchtung oder zu deutliche Markirung geſtattet, trägt der duftige Schatten nur dazu bei, die Luftperſpektive zu unterſtützen. Mit der Anwendung glänzender Streiflichter ſei man vorſichtig und wende

man sie nur da an, wo es aus sonstigen Ursachen geboten erscheint, die Aufmerksamkeit des Beschauers zu fesseln.

Helldunkel ist Abwesenheit des vollen Lichtes, beziehungsweise Beleuchtung durch reflektirtes Licht. Halbdunkel ist nicht vollständiges Dunkel mit noch matter Lichtwirkung.

Der ungleiche Grad der Helligkeit, also der Contrast zwischen Hell und Dunkel ist andererseits das wirksamste Mittel, um die einzelnen Theile eines Bildes von einander abzuheben. Er bildet die Grundlage der Modellirung, welche letztere auf dreierlei Weise erreicht wird. Diese drei Methoden, deren man sich bedient, um einen Gegenstand im Bilde von seinem Grund abzuheben, sind folgende:

1. Man behandelt den Gegenstand als Silhouette, d. h. man setzt ihn dunkel auf hellen Grund oder umgekehrt hell auf dunklen Grund. Dieser Fall kommt sehr häufig, besonders in Ferne und Mittelgrund der Landschaft, vor.

2. Man malt die hellen Partien des näheren Gegenstandes heller, die Schatten aber dunkler als den Grund, hält also die Helligkeitsunterschiede (d. h. die Unterschiede zwischen Licht und Schatten) größer als beim Grunde. Dieser Fall kommt in allen Bildern vor; der Anfänger muß sich jedoch besonders in Ferne und Mittelgrund hüten, die Helligkeitsunterschiede zu stark, denen des Vordergrunds ähnlich und dann in hohem Grade störend und beleidigend wirkend, wieder zu geben.

3. Man stellt die Lichtseiten des Gegenstandes auf dunklen, die Schattenseiten aber auf hellen Grund. Diese Methode ist besonders im Verein mit der zweiten sehr wirksam und vorzugsweise für Gegenstände des Vordergrundes geeignet. In den

Gemälden der Niederländiſchen Schule des 17. Jahrhunderts findet man ſie in ausgiebiger Weiſe in Anwendung gebracht.

Die hier dargelegten Grundſätze der Modellirung waren in den erſten Jahrzehnten unſeres Jahrhunderts faſt gänzlich verloren und rührt das erwachte Verſtändniß für dieſelben erſt aus den ſpäteren Dezennien.

Durch die Theilung der Farben in kalte und warme wird ebenfalls die Modellirung in wirkſamer Weiſe unterſtützt. Dieſe Contraſte von warmer und kalter Farbe werden nun in ähnlicher Weiſe verwerthet wie die von heller und dunkler. Dem Prinzip der Silhouette entſpricht hier ein warm gehaltener Gegenſtand auf kaltem Grund, oder umgekehrt ein kalter auf warmem Grund.

Dem zweiten Satz folgt man, wenn man dem Grunde einen neutralen Ton gibt, während man den näheren Gegenſtand in ſeinen warmen Partien wärmer, in ſeinen kalten kälter hält als den Grund.

Endlich kann man auch dem dritten Satz entſprechend Objekt und Grund in entgegengeſetzter Richtung abtönen, ſo daß die kältere Seite des Gegenſtandes ſich von der wärmeren des Grundes abhebt und umgekehrt. Auch hierbei ſind größere Differenzen im Ton bei näher gelegenen Gegenſtänden, wie ſie einer gleichzeitigen Verwerthung des zweiten Prinzipes entſprechen, nicht ausgeſchloſſen.

Uebrigens behalte man bei Anwendung der verſchiedenen hier entwickelten Methoden immer im Auge, daß bei kleinen Unterſchieden im Tone, die ſcheinbare Verſchiebung in der Farbenreihe eine viel größere ſein kann, als bei bedeutenden,

und daß man in der Benützung ſolch kleiner Nüancen ein Mittel von großer Kraft beſitzt.

Das durch dieſe verſchiedenen künſtlichen Mittel erzielte kräftige maleriſche Relief kann durch einfache Wiedergabe der Dinge in den Farben, in denen ſie ſich gerade zeigen, in den meiſten Fällen nicht ſo glücklich erzielt werden, weil der Eindruck des Körperlichen in der Natur, nicht allein von Farbe, Licht und Schatten, ſondern auch ganz beſonders von der gemeinſchaftlichen Thätigkeit beider Augen, wie das Stereoscop beweist, abhängig iſt. Bei Betrachtung eines Gemäldes wirkt dieſe Thätigkeit nun gerade in entgegengeſetzter Richtung, woher es rührt, daß Bilder plaſtiſcher erſcheinen, wenn man ein Auge ſchließt, weil hierdurch dieſer ſtörende Einfluß beſeitigt wird. Da nun der Maler nicht im Stande iſt, dieſer gemeinſchaftlichen Thätigkeit der Augen gerecht zu werden, ſo muß er alle Momente, welche zur Erzielung der Illuſion des Körperlichen erforderlich ſind, in ausgedehnterem Maaße anwenden. Er muß namentlich die Contraſtwirkung etwas höher ſteigern, wozu beſonders der ſchwarze Spiegel behilflich iſt, welcher ihn befähigt, jene Helligkeit zu erzielen, bei welcher ſich die Contraſtfarben am ſtärkſten zeigen. Bei der Unzulänglichkeit der Palette für Helligkeitsdifferenzen, hellſte Lichter und Weiß, kann er nur durch geſchickte Benutzung der Contraſtwirkungen dieſe Unterſchiede ſcheinbar vergrößern.

Man ſieht daher, daß die Mittel des Malers ſehr verſchieden von jenen ſind, welche der Natur zu Gebot ſtehen, und wird daher der Verſuch einer knechtiſchen Nachahmung

der Natur in vielen Fällen nicht die gewünschte Wirkung haben. Die Aufgabe besteht daher darin, den Schein der Wirklichkeit möglichst zu steigern, was aber nur durch klares Verständniß und freie Wiedergabe des Gesehenen, sowie durch vollständige Beherrschung der der Kunst zu Gebote stehenden Mittel möglich ist.

Der Anfänger wird also wohl thun, seine Schatten, wenigstens im Allgemeinen, in einer mit der Lichtfarbe der Gegenstände contrastirenden Farbe zu halten, da die Schattengebung mittelst des tieferen Tones derselben Farbe weit weniger wirkt und er sich in letzterem Falle auch der aus der Anwendung contrastirender Töne resultirenden Vortheile begeben würde. Diese contrastirenden Töne sind zwar auch in der Natur, wie erwähnt, sehr häufig, allein weil man nur zu oft die von der Beleuchtung ganz unabhängige Lokalfarbe der Gegenstände im Sinne hat, werden sie übersehen. So ist z. B. um nochmals zu rekapituliren, ein weißes, von der untergehenden Sonne beleuchtetes Haus auf der Lichtseite entschieden gelb, während die im Schatten liegenden Theile violett erscheinen, und ein Anfänger, welcher diesen Contrast übersieht, gibt vielleicht die Lichtseiten in blasser Steinfarbe und den Schatten in dunklerem Tone derselben Farbe, wodurch alle Schönheit des Contrastes verloren ist. Dem Anfänger ist wiederholt zu empfehlen, zu Studien vorzugsweise die früheren Morgenstunden oder die Studien gegen Abend zu wählen, also die Zeit, in welcher die Schatten länger sind, die tiefen Töne des Mittelgrundes sich verstärken, die Lichter des Vordergrundes glänzender auftreten und die

Ferne am wirkungsvollsten ist, während um die Mittagszeit das Licht zu stark und blaß ist und die Schatten sehr kurz sind. Weiter ist zu bemerken, daß Lichter, außer auf Flächen, nur sehr kleine Stellen einnehmen und alles übrige mehr oder weniger im Schatten liegt, weßhalb auch die Lokalfarben vorzugsweise durch letzteren modifizirt werden. Ueberhaupt stimmt das Licht die Lokalfarbe heller, während der Schatten solche neutralisirt und die wahre Farbe nur da zum Vorschein kommt, wo das Licht in den Halbschatten tritt, was namentlich an farbigen Stoffen sehr in die Augen fällt. Dunkle, aber beleuchtete Gegenstände sind häufig heller als helle Gegenstände im Schatten, wobei obiges Beispiel des von der untergehenden Sonne beschienenen Hauses nochmals aufgeführt werden kann, dessen dunkles aber beleuchtetes Schieferdach jedenfalls heller sein wird, als die beschatteten Seiten der hellen Wände.

Ich wiederhole also nochmals: Kalte Lichter, warme Schatten und umgekehrt warme Lichter, kalte Schatten. Es kommt zwar sehr häufig vor, daß die Schatten lediglich mit tieferen Tönen derselben Farbe gegeben werden, was in vielen Fällen auch genügt, aber wo eine bestimmte Farbenwirkung erzielt werden soll, ist in der hier dargelegten Weise zu verfahren.

Ich muß hier auch darauf aufmerksam machen, daß manche Effekte unangenehm und daher möglichst zu meiden sind. Hierher gehört die häufigere Anwendung von grünlichem Blau und grünlichem Gelb. Erstere Farbe wirkt nur in ganz schwachen oder in neutralisirten Tönen gut. Das vielfarbige, höchst mannigfaltige Grün der Vegetation, die große Verschiedenheit in der Farbe beleuchteter und beschatteter

Baumpartien resultirt aus dem eigenthümlichen, von dem anderer Körper sehr abweichenden, optischen Verhalten des Chlorophylls oder Blattgrün und sei in Bezug auf dasselbe hier nur bemerkt, daß es nicht allein gelbes, grünes und blaugrünes, sondern auch rothes Licht zurückwirft. Bei tiefem Stand der Sonne enthält nun das direkt auffallende Sonnenlicht vorzugsweise Roth, Orange und Gelb, welche Farben im reflektirten Himmelslicht, im sogenannten Luftlicht nur schwach vertreten sind. Aus diesen Verhältnissen entstehen jene in bewaldeten oder mit reicher Vegetation bedeckten Gegenden, besonders im Gebirg, namentlich bei tiefstehender Sonne oder neblichem Wetter, sehr häufig an Herbstmorgen zu beobachtenden, mitunter höchst unschönen harten, schreienden und durch Contrastwirkung noch verschärften Farben- und Lichteffekte, vor deren Wiedergabe gewarnt werden muß, besonders wenn, wie dieß in solchen Fällen häufig vorkommt, die citron- und canariengelben oder die blaugrünen Töne stark vorherrschen. Ueberhaupt ist mit Grün, selbst in der Landschaft sehr sorgfältig und sogar sparsam umzugehen, denn obgleich der größte Reiz der Landschaft nicht selten in dem üppigsten Grün liegt, so zeigt doch die Erfahrung, daß vorstehende Warnung nicht ungerechtfertigt ist, indem grüne Bilder nicht so angenehm wirken, wie nahe sie auch der Natur immerhin kommen mögen, während Bilder von vorzugsweise gelbem, blauem, grauem, rothem oder braunem Ton uns mehr oder weniger anmuthen. —

Weiß und Schwarz heben alle sonstigen Farben und Töne durch die Stärke des Contrastes und sind somit in Studien sehr

nützlich, als sie sofort einen starken Effekt hervorbringen, ohne die Beziehungen der anderen Töne in ihren wechselseitigen Verhältnissen zu beeinträchtigen.

In gewisser Beziehung das Gegentheil von Contrast ist Harmonie, welche durch Anwendung neutralisirender Zwischentöne die Extreme zwischen starken Contrasten auszugleichen sucht, besonders auch in der Absicht, den Zweck der Anwendung der letzteren etwas zu verdecken. Sie kommt aber bei Studien weniger als bei ausgeführteren Gemälden in Betracht.

Nicht minder wichtig als alles bisher Angeführte ist Abwechslung sowohl in Form wie in Farbe, selbstverständlich aber mit Maaß und Ziel und ohne in's Bunte zu verfallen. Was die Formen betrifft, so empfiehlt es sich, solche landschaftliche Darstellungen zu wählen, welche nicht den Eindruck des Monotonen machen, sondern Abwechslung in Arten und Formen der Bäume zeigen, was in den allermeisten Gegenden nicht schwer fällt und was das Colorit betrifft, so ist auch hier allerwärts für Mannigfaltigkeit gesorgt, ganz besonders auf dem Lande. Man suche stets im Vordergrund etwas anzubringen, was Anwendung verschiedenartiger und reicherer Farbentöne erfordert, wie einzelne Häuser und Hütten aller Art. Hierbei ist aber wesentlich, daß man die zu Gebote stehenden Farben nach allen Richtungen hin benutzt und sich nicht auf einige wenige conventionelle Mischungen beschränkt. In den einzelnen Kapiteln über das Colorit habe ich in dieser Richtung mehrfach auf Mannichfaltigkeit in der Farbe hingewiesen, bemerke aber hier noch, daß zu häufige Wiederholung derselben Gegenstände und Farben zu vermeiden ist.

Bei Anbringung von Staffage vermeide man Gesuchtes und Gekünsteltes, was übrigens auch für die Durchbildung landschaftlicher Motive im Allgemeinen gilt. Der Landschafter hüte sich jedoch in zu peinliches Nachahmen der Natur zu verfallen, da die sich dem Auge in der Natur darbietenden Bilder nicht selten so manche Modifikationen wünschenswerth erscheinen lassen. Einzelnes kann vortheilhaft weggelassen werden, anderes wird, um eine befriedigende Wirkung zu erzielen, zugesetzt werden müssen und abstoßende oder widerwärtige Farbenzusammenstellungen, welche häufig vorkommen, müssen beseitigt werden ꝛc. ꝛc.

Schließlich will ich noch den guten Rath geben, eine Studie nach der Natur nicht etwa zu Hause noch verbessern zu wollen, da jede Studie eine ganz eigenthümliche Frische und Realität besitzt, welche durch einen derartigen Versuch schwer geschädigt werden würde.

Es sei sodann noch bemerkt, daß besonders charakteristische Wirkungen in der Regel nur auf Kosten der Stimmung und der allgemeinen Befriedigung zu Stande kommen und zwar deßwegen, weil bei Darstellung derselben nicht selten anerkannte Grundsätze verleuguet werden. Unter welchen Umständen aber solches gewagt werden darf, kann nur dem Ermessen des Genies oder einem angebornen feinen Geschmacke anheim gestellt werden, und haben außerdem Versuche dieser Art sich nur höchst selten des ungetheilten Beifalls der Kenner und Sachverständigen zu erfreuen.

*

Verlag von Paul Neff in Stuttgart.

Moritz von Schwind:

Märchen von der Schönen Melusine.

Cyclus von 11 Bildern mit Text.

Große photogr. Pracht-Ausgabe (94—67 Centim.) Preis in Cartonmappe ℳ 120.—

Mittlere photogr. Ausgabe in Prachtmappe (46½—33½ Centim.) ℳ 36.—

Ausgabe in Photographiedruck in Cartonmappe (46½—33½ Centimeter. ℳ 18.—

Prachtmappe apart hiezu ℳ 8.—

Märchen von den Sieben Raben.

Cyclus von 6 Bildern mit Text.

Große photogr. Pracht-Ausgabe in Imperialformat. (84—63 Centimeter) in Cartonmappe ℳ 78.—

Photogr. Pracht-Ausgabe in Royalformat. (64—45 Centimeter) in Cartonmappe ℳ 48.—

Mittlere photogr. Ausgabe in elegantester Prachtmappe (46½—33½ Centimeter) ℳ 30.—

Ausgabe in Photographiedruck in eleganter Cartonmappe (46½—33½ Centimeter) ℳ 15.—

Prachtmappe apart hiezu ℳ 8.—

Beide Werke, herrliche Kunstschöpfungen, von deutscher Innigkeit und Anmuth durchwebt, haben sich seit ihrem Erscheinen unübertroffenen Beifalls bei Alt und Jung, bei Hoch und Nieder zu erfreuen gehabt. Wer nur immer Sinn für Kunst besitzt, dem kann kein willkommeneres Geschenk geboten werden, als die „Schöne Melusine" und „Sieben Raben". Der poetische Stoff der Geschichte der Schönen Melusine wird unter Schwind's beseelender Hand zur reichsten Schilderung deutschen Familienlebens, sie ist die Verherrlichung der ehelichen Liebe wie die Sieben Raben die der schwesterlichen Treue.

Das mit anerkannt unübertroffenen Holzschnitten ausgestattete Prachtwerk:

Natur und Dichtung.

Deutsche Lieder mit Zeichnungen von Gustav Closs.

28 landschaftliche Compositionen.

Reichster Original-Prachtband nach Zeichnung von Jul. Schnorr. Preis ℳ 37.50.

Herr Professor W. v. Lübke urtheilt neuestens über „Natur und Dichtung":

Unter allen Prachtwerken künstlerischer Art, welche die neuere Zeit hervorgebracht, stelle ich dieses unbedingt in die erste Linie. Die poetische Stimmung des Ganzen, die vollendete Feinheit, mit welcher der begabte Künstler die Intentionen der Dichtung in freie Naturpoesie umgesetzt hat, endlich die musterhafte Ausführung, verbunden mit der gediegensten Pracht der Ausstattung verleihen diesem Werke eine ganz hervorragende Stellung.

Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen.

JAN 13 1961